Geschichte der Musik

von Dr. Richard Batka

Erster Band

Verlag von Carl Grüninger
(Klett & Hartmann)
STUTTGART





Allgemeine Geschichte der Musik

Mit Bildern und Notenbeispielen

von

Dr. Richard Batka



Stuttgart

Verlag von Carl Grüninger (Klett & Hartmann)

Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann) Stuttgart.

Angelo Neumann

freundschaftlich

gewidmet.

Vorwort.

Diese Musikgeschichte ist aus Vorträgen entstanden, die ich in den letzten Jahren vor einer akademischen Hörerschaft, dann im Musikinstitut Proksch, im Lyzeum und Konservatorium zu Prag gehalten habe. Sie wendet sich an ein gebildetes oder Bildung suchendes größeres Publikum und möchte sowohl dem Laien dienen als auch dem Musiker vom Fach.

Musikgeschichten gibt es in großer Menge und es muß die Frage aufgeworfen werden, ob es ratsam war, diese Zahl hiermit noch zu vermehren. Indessen kommt bei solchen Büchern alles auf die Auswahl des Stoffes an. Die einen geben nur den knappen Abriß, etwa dasjenige, was der Hörer aus dem durch das Temperament und durch die Anschauungskraft des Lehrenden belebten Vortrag an Tatsächlichem schwarz auf weiß nach Hause bringen soll. Die andern gehen davon aus, daß ein Buch viel mehr Detail enthalten darf als eine Vorlesung, weil es nicht nur im Augenblick aufgenommen, sondern nach Bedarf wiederholt wird, und weil der Benutzer darin auch über die erste Orientierung hinaus noch Belehrung sucht. Was aber wissenswert ist, wird in vielen Fällen bloß subjektiv beurteilt werden können. Indem ich die Mitte zwischen den oben angedeuteten Wegen zu halten suchte, vermeine ich natürlich nicht, in allen Fällen den goldenen Weg betreten zu haben.

Die Daseinsberechtigung meines Handbuches neben anderen seiner Art möge vor allem darin gesucht werden, daß es die wichtigsten Ergebnisse der neueren Forschung in gemeinverständlicher Weise vermitteln will. Eine gelehrte allgemeine Geschichte der Musik zu schreiben, wäre heute allerdings noch verfrüht, ganz abgesehen davon, daß die Kraft eines Menschen gar nicht mehr ausreichte, um den unter den Händen fleißiger Arbeiter lawinengleich anwachsenden Stoff zu bewältigen und geistig zu durchdringen. Daraus folgt aber gewiß nicht, daß die populären Kompendien auf einem von der Wissenschaft vielfach weit überholten Standpunkt verharren müssen. Wie viel im einzelnen zu tun noch übrig bleibt, wird keinem Kundigen entgehen. Aber genug einstweilen, wenn es dem Buch gelingen sollte, den Karren des geschichtlichen Normalwissens unserer Musiker und Musikfreunde wenigstens eine Strecke weiter bergauf zu schieben.

In dem Bestreben, möglichst viel Tatsächliches in knapper Form zu bringen, mußte sowohl auf geschichtsphilosophische Schönrednerei als auch auf ästhetisches Raisonnement großenteils verzichtet werden. Dagegen wurde viel Nachdruck gelegt auf die Entwicklung der Kunst, der Künstler, ihrer Technik und ihrer Formen sowie auf die tausendfachen Beziehungen zwischen der Musik und der allgemeinen Kultur. Nur wer die Musik als einen Teil dieser Kultur versteht, ist auf dem rechten Wege der Erkenntnis. Das Biographische tritt dagegen zurück — eine Musikgeschichte hat andere Aufgaben als ein Tonkünstlerlexikon — oder ist auf die allernotwendigsten Daten beschränkt und womöglich in den Text verflochten worden. Auch die graue Musiktheorie wurde in der Regel bloß summarisch behandelt. Durch ihre einseitige Bevorzugung haben manche Musikgeschichten in gewissen Teilen eine verzweifelte Ähnlichkeit mit algebraischen Lehrbüchern bekommen.

Noch ist ein Wort von den Illustrationen zu sagen. Es war natürlich keineswegs meine Absicht, einen begleitenden Text zu einem musikhistorischen Bilderbuch zu schreiben, aber ich sehe keinen Grund, auf den Vorteil zu verzichten, den die moderne Reproduktionstechnik zur Veranschaulichung darbietet. Die Hauptsache scheint mir, daß die Bilder beglaubigte, keine bloßen Phantasieprodukte sind, daß sie dem Texte dienen und sei es auch nur, indem sie Text sparen helfen. Die Abbildung eines fremden Instrumentes unterrichtet den Leser rascher über das Wesentliche als eine umständliche Beschreibung. Demselben Zwecke wie die Illustrationen dienen auch die Musikbeispiele: in beider Hinsicht werden Kenner leicht das Bestreben merken, neues und interessantes Material zu bringen. Durch ausgiebige Literaturnachweise wollte ich endlich — ohne irgendwie Vollständigkeit beanspruchen zu können — denjenigen zu Hilfe kommen, die über das hinaus, was ein Handbuch bieten kann, in einzelne Abschnitte und Probleme der Musikgeschichte tiefer einzudringen beabsichtigen.

Im übrigen möge die Arbeit für sich selber sprechen und der Leser des Buches am Schluß mit dem alten Eupolis sagen können: „Eine tiefsinnige, verwickelte Sache ist die Musik und wer nachdenklichen Geist hat, der findet dort immer was Neues.“

Dr. Richard Batka (Prag).

ERSTER TEIL.

Die homophone Musik.

(Orient, Altertum und Mittelalter.)

Literatur.

Prinz, Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst (Dresden 1690).
Burney, History of music. 4 Bde. (London 1776/89.)
Hawkins, A general history of music. 5 Bde. (London 1776.)
Forkel, Geschichte der Musik. 2 Bde. (Leipzig 1781. 1801.) Reicht bis zur Mitte d. 18. Jahrh.
Fétis, Histoire de la musique. 5 Bde. (Paris 1830/76.) Bis zum 15. Jahrh.
Ambros, Geschichte der Musik. 2. Aufl. 5 Bde. (Leipzig 1862/82.) Bis 1600.
Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. (Leipzig 1878.) Bis zum Tode Beethovens.
Prosniz, Kompendium der Musikgeschichte. 2 Bde. (Wien 1889/1900.) Bis zur Zeit der Wiener Klassiker.
Naumann, Illustrierte Musikgeschichte. 2 Bde. (Stuttgart 1880/85.)
Swoboda, Illustrierte Musikgeschichte. 2 Bde. (Stuttgart 1892/94.)
Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. 3 Bde. (Leipzig 1902 f.)
Fétis, Biographie universelle des musiciens. 2. Aufl. (Paris 1877/78.)
Grove, A Dictionary of Music and Musicians. (London 1879/85.)
Mendel-Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon.
Riemann, Musiklexikon. 6. Aufl. (Leipzig 1905.)
Eitner, Quellenlexikon. Biographie und Bibliographie über die Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh. (Leipzig 1899—1904.)

S. B. = Sitzungsberichte der Akademien. Wiener, Bayrische, Sächsische usw. S. B.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift für Musik. Begr. von Robert Schumann. (Leipzig 1834 f.)
M. = Die Musik. (Berlin 1901 f.)
N. M.-Z. = Neue Musik-Zeitung. (Stuttgart 1880 f.)
S. I. M. = Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. (Leipzig 1899 f.)
Z. I. M. = Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. (Leipzig 1899 f.)
V. f. M. = Vierteljahrschrift für Musikgeschichte. (Leipzig 1885.)
M. W. = Musikalisches Wochenblatt. (Leipzig 1870 f.)
M. M. G. = Monatshefte für Musikgeschichte. (Berlin 1883 f.)
A. M. Z. = Allgemeine Musikzeitung. (Berlin 1883.)
R. M. = Révue Musicale. (Paris 1827.)

Inhalts-Verzeichnis.

Erster Teil.

Die homophone Musik.

(Orient, Altertum und Mittelalter.)

Zweiter Teil.

Die Polyphonie des Mittelalters.

Urmusik.

Was ist Musik? Wem dient sie, woher stammt sie? Die alten Völker verehrten sie als eine Himmelsgabe und glaubten an die hehre Göttlichkeit ihres Ursprungs. Von den Dämonen der Natur, von Wotan, der durch die Lüfte saust, oder vom Nöck, der in den rauschenden Wassern singt, haben die Menschen die Sprache der Töne gelernt. Oder vom Gotte, der in ihrem Busen wohnt, sei's von Dionysos, der uns „der dunklen Gefühle Gewalt erregt", sei's von Apollon, dem formenden, ordnenden Geiste. Die moderne Wissenschaft freilich kann sich nicht damit begnügen, das tönende Unbekannte durch ein zweites Wunder zu erklären. Aber ihre gelehrten Meinungen darüber gehen mindestens ebensoweit auseinander wie die Lehren der Mythen und Märchen.

Im rationellen 18. Jahrhundert erklärte man die menschliche Musik als Nachahmung des Vogelgesanges. Darwin [1] wollte sie als Fortbildung der Lock- und Alarmrufe der Tiere auffassen, so daß die Trällerlieder der Kinder, die Minnelieder des Troubadours und die Signale unseres Militärs ihre Urbilder im Zwitschern der Sperlinge, im Balzen des Auerhahns, in den Warnungszeichen des Wildes hätten. Spencer [2] glaubte die Musik aus dem gesteigerten Tonfalle der leidenschaftlich erregten Sprache hervorgegangen. Bücher [3] wies auf die Bedeutung rhythmisch geregelter Arbeit in den ältesten Zeiten hin und Wallaschek suchte den Beginn der Musik geradezu im Takte, der die gemeinsamen Tänze der Naturvölker leitet. Die strittige Frage soll hier natürlich nicht entschieden werden, aber wahrscheinlich haben alle diese Momente zu verschiedenen Zeiten teils einzeln, teils zusammen zur Entwicklung der Tonkunst mit beigetragen, dieser Kunst, die man vergeblich aus einem einzigen Punkte zu erklären versucht, weil sie in ihrem Urwesen schon etwas Kompliziertes ist und als Ausdruck des Lebensgefühls seit jeher aus verschiedensten Quellen ihre Kraft saugt.

Die geschichtlichen Zeugnisse führen uns leider nur in Zeitalter zurück, die bereits eine ansehnliche Kulturstufe erreicht hatten. Aber wie die prä-

---

[1] Darwin, Abstammung des Menschen (1871).

[2] Spencer, The origin and function of Music (1857).

[3] Bücher, Arbeit und Rhythmus (Leipzig, 3. Aufl. 1902).

historischen Tierknochenpfeifen, die zu Aurignac und Gourdan ausgegraben wurden, nach denselben Prinzipien verfertigt sind, nach denen die Maori und Karaiben ihre Flöten schnitzen, so scheinen die Naturvölker der Gegenwart überhaupt in der Lebensweise der Vorzeit verblieben zu sein. Man versucht also jetzt, die musikalischen Urzustände durch die eingehende Betrachtung der Verhältnisse bei den heute noch wilden, von der Kultur noch unberührten Völkern zu ermitteln. Die Volkskunde, die Literatur der Reisebeschreibungen hat für die Erkenntnis der Urmusik somit eine besondere Bedeutung gewonnen.[1] Wenn der ärmliche Kulturbesitz etwa der Jägervölker überall dieselben Züge zeigt, weil er überall das Ergebnis aus denselben einfachen und einförmigen Bedingungen ist, so liegt der Schluß nahe, daß er mit jenem Urzustande übereinstimmt, in dem die ganze Menschheit von der Jagd lebte.

Auf dieser Stufe erscheint die Musik untrennbar mit dem Tanze verbunden.[2] Die Tänze sind entweder gymnastische oder mimische und werden gewöhnlich vom ganzen Stamme ausgeführt, wie der Corroborri der Australier, womit dort alle Feste begangen werden. Er findet des Nachts, bei Mond- oder Feuerschein statt und wird nur von Männern getanzt, während die Frauen das Orchester bilden und ihren Opossumschurz wie eine Trommel schlagen. Ein Dirigent klappert mit zwei Stöcken den Takt und vollführt dabei einen bald lauten, bald leisen näselnden Gesang, in den die Weiber refrainartig miteinstimmen. Was die Gesellschaft zusammenhält und ihr ein gemeinsames Handeln ermöglicht, ist der Takt. Er ist die ordnende Macht des Chortanzes, er schafft das Gefühl der Gemeinsamkeit, er ist der Vater der Musik und erzeugt aus sich selbst heraus eine primitive Melodie. Die arabischen Fischer von Sokotra[3] hüpfen am Feste der Jünglingsweihe zu zweien und dreien stundenlang herum und rufen auf einem Tone

2/4

hu hu hu hu hu hu

Die Buschmänner tanzen einzeln reihum nach dem Gesang, dem Händeklatschen und Trommelschlag der Freundschaft, und ähnlich geht es bei den Tänzen der Eskimo zu. Bei diesen singt der Tänzer selbstkomponierte — meist satirische — Gedichte, indem er sich auf der Trommel begleitet. Während die Männer schweigend zuhören, fallen die Weiber im Chore mit dem bedeutungslosen Refrain „amna aya“ ein.

Richard Wagner hat mit dem hellseherischen Blick des Genies entgegen den Literarhistorikern seiner Zeit, welche die Epik für die älteste Kunstart hielten, die dramatische Kunst als die ursprünglichste erkannt. In der Tat sind viele Chortänze der Naturvölker dramatisch und meist Tierpantomimen, enthalten also eine Darstellung der Jagd, wobei alles auf die richtige Be-

[1] E. Grosse, Die Anfänge der Kunst (Freiburg 1894). R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst (Leipzig 1903).

[2] Die Botokuden z. B. haben für Singen und Tanzen noch ein und dasselbe Wort.

[3] G. Adler in D. H. Müllers: Die Mehri- und Soquotri-Sprache (Wien 1903).

obachtung und Darstellung der Tiercharaktere ankommt.[1] Die Jagd- und Kriegstänze bereiten auf den Ernstfall vor und erheischen Bewegungen, die im Kampf ums Dasein von Bedeutung sind. Die Waffentänze der Krieger geben ein Bild der Schlacht, so wie die mimischen Tänze der Ackerbauer die Ernte, Weinlese u. dergl. zum Motiv nehmen. Auch das griechische Drama



1 Trommel der Ambuella. 2 und 3 Blasinstrumente afrikanischer Stämme. 4 Flaschenkürbis und Schallkasten. 5 Pauke der Di ko. 6 Gitarre der Wayao. 7 Afrikanisches Blasinstrument. 8 Mit Grassaiten bezogene Gitarre aus Westafrika. 9 Harfe der Bakalai. 10 Harfe der Kruneger. 11 Negerzither (sansa). 12 Elfenbeintrompete der Monbuttu.

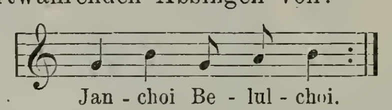
war anfangs eine Tierpantomime, und der Name Tragödie deutet noch auf den Bock (tragos), der im wirtschaftlichen Leben des Hirtenvolkes die Hauptrolle spielte. Natürlich erweist sich nach dem Gesagten die Auffassung des Dramas als eine Vereinigung mehrerer Künste für die älteste Zeit als nicht zutreffend. Tanz (Pantomime) und Musik bilden eben eine einheitliche, untrennbare Ausdrucksform, die Sprache tritt erst in einem späteren Zeitpunkte

---

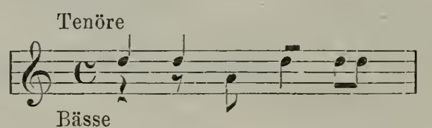
[1] Bei den Australiern sind die Emu-, Frosch-, Schmetterlings-, Känguruhtänze in Schwang. Bei den Aleuten beobachtete die Krusensternsche Expedition einen pantomimischen Tanz, der die Jagd eines Jägers auf einen Vogel darstellte. Zuletzt verwandelte sich der erlegte Vogel in eine hübsche Frau, die dem Nimrod um den Hals fiel.

der Entwicklung hinzu, wenn sich das Bedürfnis nach einer detaillierten Ausgestaltung und deutlicheren Erklärung des Stoffes geltend macht.[1]

Die Entstehung der Musik aus dem Tanze erklärt uns auch die Tatsache, daß die Naturvölker ein sehr entwickeltes Gefühl für den Rhythmus haben und ihn bei der Wiedergabe treu zu bewahren wissen. Hingegen schwankt die auf wenige Noten beschränkte Melodie in der Intonation und in den Tonschritten oft sehr. Völlig Nebensache ist der Text, dessen Worte der Sänger willkürlich stellt und zusammenzieht, ja, oft wird auf ganz bedeutungslose Laute gesungen. Als Reste solcher Laute dürfen wir das trala, holdrioh, vivallera, dulieh etc. unserer Volksgesänge betrachten. Erst auf einer etwas höheren Kulturstufe entstehen eigentliche Gesangstexte, deren schlichter, meist den Vorkommnissen des Alltags entlehnter Inhalt in wenigen unablässig wiederholten Sätzen ausgedrückt wird. So trösten sich z. B. die Abessinier mit dem fortwährenden Absingen von:



Nordpolfahrer wurden von den Eingeborenen Grönlands mit einem Gesang nur über die Worte „O großer Häuptling!“ begrüßt und aus dem Munde von Sudanesen zeichnete H. Zöllner[2] die simple Tonphrase:



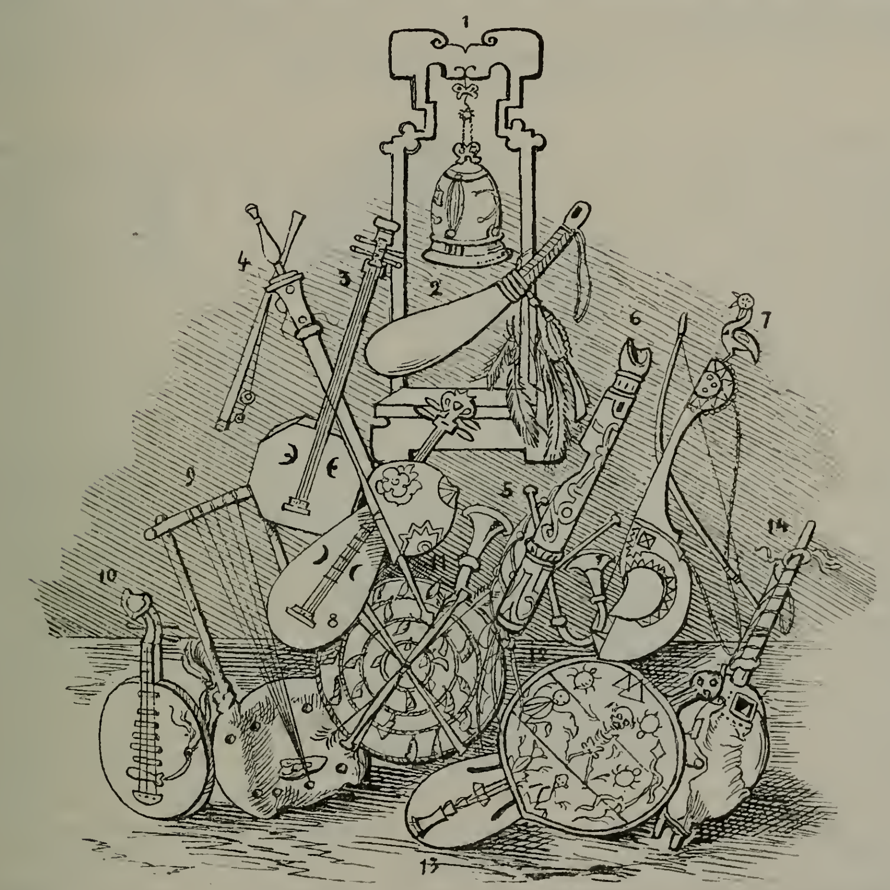
auf, die etwa 20mal repetiert wurde und über deren Textbedeutung die Sänger gar nicht Aufschluß geben konnten. Da die ältesten Gesänge noch keine Sprachworte als Text besitzen, kann die Melodie unmöglich aus dem natürlichen Tonfall der Sprache entstanden sein, zumal auch dort, wo Sprachworte gesungen werden, ihre freie Behandlung und willkürliche Stellung im Satze auffällt. Das Rezitativ, worin Spencer die Urform der Musik erblickte, kommt erst vor, wenn die Entwicklung der Sprache zusammenhängende Erzählungen erlaubt. So stellt denn das Trällerlied und die wortkarge italienische Arie eigentlich einen Urtypus dar. Der Sprachgesang erscheint erst als die Errungenschaft der bereits fortgeschrittenen Kultur. Die Urmusik hatte keinen Text, keinen ausdrucksamen Tonfall, sondern nur T a k t. In diesem Sinne behält Bülows geflügeltes Wort: „Im Anfang war der Rhythmus“ seine Richtigkeit.

Im Chortanz befriedigt sich das Bedürfnis nach starker, seelischer Aufregung und körperlicher Bewegung bis zum völligen Erschöpftsein. Der Naturmensch unterliegt dem Einflusse der Musik, die er nach dem Grundsatze: „je lauter je besser“ ausübt, viel mehr als wir und weiß sich ihre anregenden

[1] Wie beim Corroborri waltet auch bei den Pantomimen der Australier ein Dirigent seines Amtes und singt einen erklärenden Text zu den einzelnen Szenen. Das Frauenorchester stimmt in den Refrain ein.

[2] M. W. XVI 446.
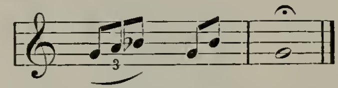
Wirkungen in Krankheitsfällen wohl zunutze zu machen. Mit der Zeit aber verliert die Musikpflege den ausschließlich sozialen Charakter. Aus dem Chor des tanzenden Stammes, der das „Genie der Gemeinsamkeit" repräsentiert, treten einzelne Sänger und Komponisten heraus, die von den übrigen viel umworben und für die geleisteten Dienste belohnt werden, ohne dabei eine sehr geachtete gesellschaftliche Stellung einzunehmen. Man sieht, die in manchen



Musikinstrumente aus dem ethnographischen Museum in München. 1 Bronzeglocke. 2 Kriegshorn. 3, 8 und 10 Asiatische Saiteninstrumente. 4 und 13 Zithern vom Kaukasus. 5 Signalhorn mongolischer Nomaden. 6 Pfeife eines Indianerstammes aus Brasilien. 7 Rebab oder Geige. 8 Mandoline. 9 Afrikanisches Saiteninstrument. 11 Instrument der Eskimos aus Schnäbeln des Seepapageis. 12 Holzpauke. 14 Aethiopische Lyra.

Kreisen noch immer nicht voll anerkannte soziale Lage der ausübenden Berufskünstler hat eine lange Geschichte. Ihr Einfluß auf die Menge wurde aber von den Häuptlingen nicht selten benutzt, um das Volk geistig zu beherrschen, ja zuweilen ward der Häuptling selbst zum Sänger, Tänzer und Dirigenten und behielt sich auch den Gebrauch bestimmter Instrumente vor. Ein großes Verdienst kam übrigens in der Urzeit den Frauen zu. Sie waren ja die eifrigsten und gewöhnlich auch die besseren beim Gesange.

Neben dieser, von Wallaschek vorzugsweise behandelten sozialen Musik, in deren Absicht es liegt, Gemeingefühle auszusprechen oder auf andere einzuwirken, hat es aber wohl schon von alters her eine individuelle Musik gegeben. Das vage Mitteilungsbedürfnis des stundenlang allein auf der Weide weilenden Hirten drückte sich in primitiven Tongängen aus, so wie man z. B. die Bewohner des Nillandes dieselben einfachen, kurzen Melodienphrasen bis ins Unendliche immer wiederholen hört oder wie der gefangene Eskimo tagelang sein melancholisches



erschallen läßt. Bei diesem individuellen Musizieren wird der Ton selbst, das Steigen und Fallen der Tonlinie, das Auskosten des sinnlichen Tonreizes natürlich um vieles wichtiger als der Takt. Wir stehen am Borne der Melodie. Die nächst höhere Stufe des „Solo“ ist dann die Entstehung durchkomponierter Lieder, die nicht mehr mit der dem Chorstil zugehörigen Repetition primitiver Tonfolgen sich bescheiden. Gern greifen solche „einsame Menschen“ auch zu einem primitiven Tonwerkzeug und versuchen sich die Zeit durch das Nuancieren und Kombinieren der wenigen, vom Instrumente gegebenen Töne zu vertreiben. Hier tritt bereits ein neues Moment hervor: der zuletzt in der Virtuosität gipfelnde Spieltrieb, dem in der Geschichte der Musik neben dem zum „Ausdrucke“ drängenden Mitteilungstrieb eine sehr bedeutende Rolle zukommt. Daß die Musik aus dem Liebesleben der primitiven Völker hervorgeht, wie Darwin nach der Analogie der Tierwelt glaubte, ist bisher nicht nachgewiesen worden. Liebesgesänge begegnen uns erst auf einer etwas höheren Kulturstufe. Freilich, die schwermütigen Klagetöne, womit etwa der junge Kirgise in nächtlicher Stunde der Sehnsucht seines Herzens Ausdruck gibt, erinnern dann noch lebhaft an den Lock- und Balzruf der Vögel. Ferenczy[1] beschreibt diesen Gesang als einen gepreßten, wimmernden, tremolierenden Laut, der vom Piano zum äußersten Forte anschwellend, dann wieder leiser, aber immer gedehnter erklingt, um zuletzt mit einem schluchzenden Schrei kurz abzubrechen. Wüßte man nicht, daß der Sänger die höchste Lust dabei empfindet, so würde man aus den krampfhaft gespannten Gesichtszügen, aus seiner furchtbaren Anstrengung und aus dem klagenden Ton auf die äußerste Herzensangst schließen. Es gibt fortgeschrittene Naturvölker, bei denen die Gabe, Sololieder zu erfinden und zu singen so verbreitet ist, daß sie nicht mehr zum Privatvergnügen, sondern als Mittel zur geselligen Unterhaltung dient. Rundgesänge, wobei aus dem Stegreife reihum gesungen wird und der Chor jedes improvisierte Liedchen nachsingt, sind z. B. bei den Ballapin-Kaffern beliebt. Bei den Aschanti werden förmliche Liederspiele abgehalten, indem Personen beiderlei Geschlechtes aus dem in zwei gegenüberstehenden Fronten aufgestellten Chor hervortreten und einen Dialog singen. Bei andern entwickeln sich Wettgesänge und Sängerkriege daraus, an denen die Gesamt-

[1] M. W. XXI No. 40.

heit nur mehr mit einem jedes Solo beschließenden Chor-Refrain sich beteiligt. Kommen instrumentale Vor-, Nach- und Zwischenspiele hinzu, so ergeben sich die mannigfachsten Kombinationen.

In der historischen Zeit endlich finden wir alle diese Faktoren in der Musik zusammenwirkend, einander wechselseitig durchdringend. Die Instrumente wollen den Gesang nachahmen; die menschliche Stimme will mit den Figuren der Instrumente wetteifern. Auch die Sprache tritt immer mehr als ein bestimmendes Element hervor und aus dem Wechselspiel dieser verschiedenen Mächte, deren jede zuzeiten die Oberhand gewinnt, zuzeiten in den



1—7 Musikinstrumente der Juri-Indianer in Brasilien. 8 Zither der Hova. 9 Trommel von Luzon. 10 Trommel von den Freundschaftsinseln. 11 Muscheltrompete aus Polynesien. 12 Trommel von Neuguinea.

Hintergrund gedrängt wird, ergibt sich Bewegung und Fortschritt in der Musikgeschichte. Das Wichtigste aber ist, daß mit der physiologischen Wirkung von Ton und Rhythmus sich immer mehr psychische Wirkungen verbinden: die beständige Durchgeistigung der Musik. So wie die Baukunst, die ursprünglich nur aus dem praktischen Bedürfnis geboren ist, jetzt gemeinhin meist vom ästhetischen Standpunkt aus bewertet wird, wie das Vogelnest, die Schutzhütte des Wilden und der Kölner Dom drei Stadien einer ungeheuren technischen und geistigen Entwicklung bezeichnen, so ähnlich ist die Evolution der Musik vor sich gegangen und in ähnlichem Sinn kann man im Gesang der Finken und Meisen und in Walther Stolzings Werbelied, in dem eintönigen

Gedudel eines ägyptischen Fellah und in einer Beethovenschen Symphonie die Äußerungen des nämlichen Lebenstriebes, nur auf verschiedenen Stufen der Entwicklung, erkennen. Kurzum: der Mensch hat in einem vieltausendjährigen Entwicklungsgang gelernt, immer mehr den göttlichen Funken aus der Musik herauszuschlagen, oder, wenn man will, immer mehr göttliche d. h. seelische Momente in sie hineingetragen. Kommt es darum heute weniger darauf an, was die Musik einmal war, sondern vor allem darauf, was sie uns ist oder sein könnte, so erscheint die Erkenntnis doch nicht unwichtig, daß die Musik einerseits als die ordnende, menschenverbindende, soziale Macht, anderseits als ein Mittel der Erregung und Entladung von Affekten und seelischen Spannungen seit den ältesten Zeiten beglaubigt ist.

Der wichtigste Schritt zu einer kunstmäßigen Musik war der Gebrauch der Instrumente, der die Einhaltung von bestimmten Tonhöhen nach sich zog. Indessen waren beim Verfertigen dieser Werkzeuge oft zunächst optische bezw. ornamentale Rücksichten bestimmend, bis man die akustisch richtigen Verhältnisse erkannte und schätzen lernte. Da die Urmusik keine Melodie sondern nur Takt besaß, waren die ältesten Instrumente keine spezifischen Tonwerkzeuge, sondern Knüttel, Muscheln u. dergl., die man aneinander schlug. Die Bewohner der Philippinen und Karolinen, die Melanesier, viele australische Stämme haben gar keine Instrumente, sondern begleiten den Gesang mit taktmäßigem Händeklatschen, das sich bei den asiatischen Kulturvölkern neben der Instrumentenbegleitung noch erhalten hat. Die Neger benutzen zur Markierung des Taktes alles was klappert, Holzstücke, Blechbüchsen, Schlüssel etc. Das erste wirkliche Instrument scheint das Gong, die klingende Steinplatte zu sein. Das Prinzip der Tonerzeugung durch Reibung (Streichung) wurde zunächst auf Hölzern erfunden und von da erst auf die Saiteninstrumente übertragen, deren Urtypus uns der klirrende Bogen darstellt. Der Wert des Resonanzbodens erprobt sich zuerst bei den Schlaginstrumenten (Trommel, Pauke) und die Errungenschaften all dieser Gattungen vereinigen sich in der Violine. Aber auch das Klavier hat bereits sein Prototyp in der Marimba oder Silimba afrikanischer und südamerikanischer Naturvölker.

Blasinstrumente sind uns schon aus vorhistorischer Zeit bekannt. Die Knochenpfeife war das Vorbild der geschnitzten Rohrflöte. Indessen dürften diese und andere Blasinstrumente ursprünglich bloß zum Signaldienst erfunden worden sein. Die zerstreut wohnenden Maruns in Afrika verkehren miteinander durch Hornrufe. Sie haben für jeden, den sie kennen, eine Art Leitmotiv und verständigen sich damit auf große Strecken. In die Musik wurden die Blaswerkzeuge eingeführt, indem man die Tonfolgen bekannter Gesänge darauf wiederzugeben versuchte. Sie dienten dann dem Gesange selbst als Stütze, die Gesangsmelodie selbst schloß sich mehr und mehr an die Technik der Bläser an und bevorzugte jene Naturtöne, die sich auf dem Instrument am leichtesten hervorbringen lassen: Tonika, Terz, Quint, Oktav.

Obzwar der Begriff des geistigen und materiellen Eigentums an der Musik ein ganz moderner ist, erscheint doch schon bei den Naturvölkern ein

Lied, eine Melodie, der Gebrauch eines Instrumentes vielfach an Geschlecht, Stamm, Familie, Stand und festliche Anlässe gebunden. Die Papua und Botokuden haben Flöten, die nur für Frauen bestimmt sind, die Wilden am Rio dos Urauges Tuben, die auch nur zu sehen den Frauen bei unvermeidlicher Todesstrafe verboten ist. Bei vielen nordamerikanischen Indianern hat jeder Stamm seinen Liederschatz, der als Nationalgut vor fremden Ohren gehütet wird, die Winnebago kennen sogar persönliche Lieder, die anerkanntes Eigentum einzelner Individuen sind. Auf höherer Kulturstufe finden wir solche Einschränkungen bei priesterlichen Sängerfamilien, welche ein eigentümliches

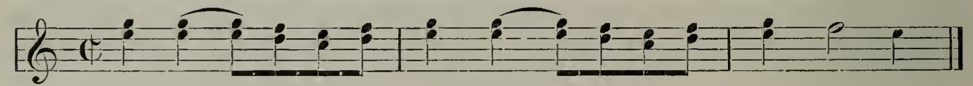


Ein Berufssänger vom Negerstamme Nyam-Nyam. (Aus F. Ratzels Völkerkunde.)

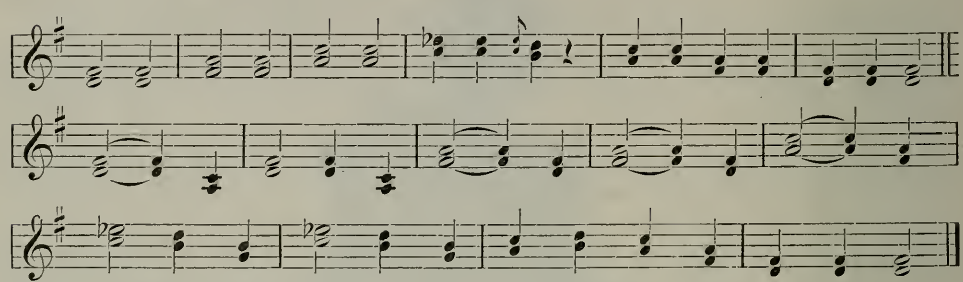
Liederrepertoire bewahren; dann bei musikalischen „Schulen", welche Melodien, Vortragsweisen, praktische Fertigkeiten als ihr Privileg behandeln.

Die Zusammenstellung mehrerer Instrumente zu kleinen Ensembles (vorzugsweise Quartetten) und ganzen Orchestern erweist sich als uralt, letztere zumal in der Kriegsmusik. Gespielt wird ohne Noten, aus dem Stegreife, wie es die ziemlich feststehenden, konventionellen Tongänge eben zulassen. Der Dirigent schlägt den Takt hörbar mit einem Stock oder tritt ihn auf einem Brette. Bemerkenswert sind die Flötenorchester der Warrau in Guiana, der Mahadeo in Zentral- und der Tipperahs im südöstlichen Indien. Bei den zuletzt genannten spielt jedes Instrument nur einen Ton und durch das sukzessive Einsetzen wird wie bei der altrussischen Hornmusik eine Melodie erzielt.

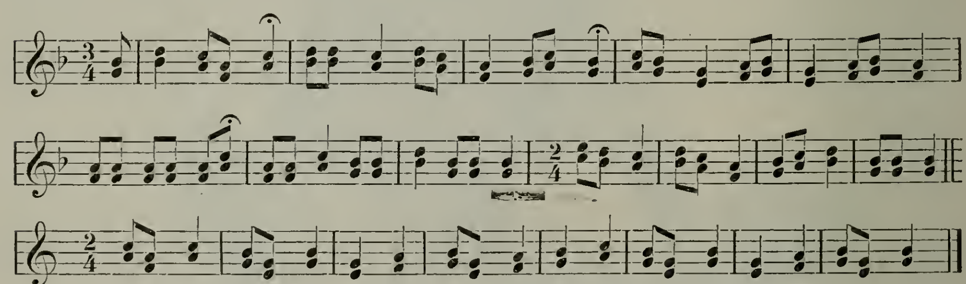
In einem gewissen Stadium der Entwicklung führt die Verschiedenheit der angeborenen Stimmlage die Singenden zur Praxis der mehrstimmigen harmonischen Musik. Die Anlage hierzu ist bei den verschiedenen Rassen verschieden, aber keineswegs auf die Europäer allein beschränkt und kein unbedingtes Merkmal einer höheren Kultur. Hottentotten und Betschuanen kennen den zweistimmigen Gesang. Die Neuseeländer ließen, als Cook sie (1770) entdeckte, die folgende Terzenmelodie hören:



Von der Westküste Nordamerikas tönt es herüber:



und die Aschanti spielen auf ihren Instrumenten:



Besonders die Neger passen sich rasch der europäischen Musik an und ihre Organe reagieren auf die europäischen Harmonien in demselben Sinne wie wir. Hingegen kennen und begreifen die hochkultivierten Chinesen, Indier, Araber, Hellenen und Römer nur eine einstimmige Musik. Aber wenn auch der Sinn für die vertikale Harmonie bei ihnen nicht entwickelt ist, so finden wir um so feiner ihren Sinn für die Beziehungen der Töne im sukzessiven Verlauf, für die horizontale Harmonie entwickelt, und man muß wohl dem persischen Philosophen Hassan Bey beipflichten, der schon im 15. Jahrhundert behauptete, daß die musikalische Organisation bei der ganzen Menschheit im Grunde ein und dieselbe sei. Ein unbewußtes Gefühl für Harmonie und Tonalität nehmen auch neuere Forscher als eine allgemein-menschliche Veranlagung an.[1]

Die Naturvölker singen in Dur und Moll, ohne daß ihnen diese Unterschiede als Ausdrucksmittel für freudige oder traurige Gefühle bewußt wären.

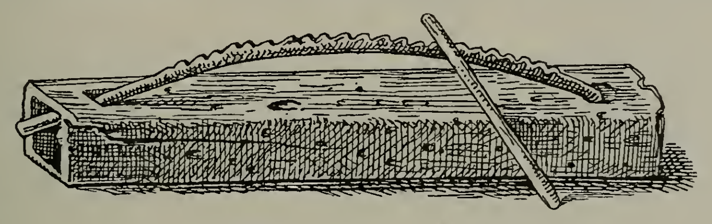
[1] Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen (Leipzig 1905).

Es gibt Trauerlieder in Dur und Freudenlieder in Moll. Oft aber lassen sich diese Tongeschlechter gar nicht scharf auseinanderhalten, da statt der kleinen oder großen Terz ein dazwischenliegendes Intervall (neutrale Terz) genommen



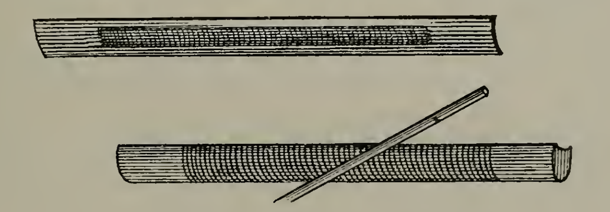
Amerikanische Knochenpfeife. (Wallaschek, Taf. I, No. 6.)

wird. Manche Forscher halten das Mollgeschlecht bei den Naturvölkern überhaupt für ein falsch, d. h. zu tief intoniertes, jedenfalls nicht bewußt unterschiedenes Dur.[1] Von einer theoretischen Erkenntnis kann, wie es sich von selbst versteht, bei ihnen noch keine Rede sein, doch können wir aus dem vorhandenen Musikstoff und aus der Betrachtung der Instrumente zwei zugrunde



Afrikanische Quarre. (Aus Wallaschek.)

liegende Urskalen erschließen: zunächst eine aus den fünf Ganztönen gebildete Fünftonleiter, worauf die Lieder der Chinesen, Japaner, Polynesier, in Europa jene der Kelten und Hellenen beruhen. Der Laie findet sich am besten zurecht, wenn er sich eine aus den schwarzen Tasten der Klaviatur gebildete fünftönige (pentatonische) Skala vorstellt. Daß auf diese Weise schöne Melo-



Afrikanische Reibhölzer. (Aus Wallaschek.)

dien entstehen können, lehren manche Volkslieder, z. B. der Anfang von „Ach wie ist es möglich dann" oder die „Letzte Rose"[2] oder das Schlummermotiv in Richard Wagners „Feuerzauber". Daneben existiert eine „afrikanische" Tonleiter, die aus den Elementen des Dreiklanges besteht und auf der Technik der Blasinstrumente zu fußen scheint. K. Engel behauptet sogar, daß sich die siebenstufige Tonleiter überall aus der fünfstufigen entwickelt habe.

[1] Im allgemeinen herrscht Dur bei den schwarzen, Moll bei den asiatischen Völkern vor.

[2] In der ursprünglichen Fassung.

Southgate aber demonstrierte 1890 in London Pfeifen aus einem dreitausend Jahre alten ägyptischen Sarkophag, welche die Töne der diatonischen Skala angaben. Man denke daran, daß bei den Flöteninstrumenten die Leichtigkeit der Löcherbohrung für die Bildung der Tonreihe maßgebend war, daß hier die siebenstufige Skala am besten der praktischen Spielbarkeit entspricht. Zuletzt führte auch der natürliche Tonsinn die Menschen immer mehr zu dieser diatonischen Skala hin, die keine künstliche Erfindung der Phantasie mehr, sondern in der Natur, d. h. in den Gesetzen der Akustik begründet ist. Übrigens würde man irren, wenn man schwierige Takt- und Tonverhältnisse als Beweise höherer Kultur ansähe. Die Sudanesen singen Marschlieder im $^5/_4$-Takt[1] und skandinavische Hirten kennen noch heute Jodler mit Septimenschritten. Theorie und Tradition haben gerade bei Kulturvölkern in mancher Hinsicht zur Beschränkung und Erstarrung geführt, wo der Naturmensch die gegebenen Möglichkeiten unbedenklich ausnutzt.

Die Entwicklung der Tonkunst hat sich bei den verschiedenen Völkern nicht mit gleichen Schritten vollzogen. Zwar ist der Gedanke einer Vererblichkeit musikalischer Anlagen allbereits aufgegeben worden und man erklärt den Fortschritt durch Überlieferung, indem die Errungenschaften der einen Generation der nächsten als Staffel dienen. Kulturvölker genießen also den ungeheuren Vorteil einer reichen Tradition, die dem einzelnen erspart, alle bisherigen Entwicklungsphasen und Umwege wieder mitzumachen. Wo das Volk Gelegenheit hat, viel Musik und in guter Ausführung zu hören, entfaltet sich der musikalische Sinn und hebt sich im allgemeinen der Geschmack. Aber auch die Fähigkeit, die Tradition aufzunehmen und zu verarbeiten, ist bei den einzelnen Nationen an gewisse Bedingungen gebunden, in die uns vorderhand noch die klare Einsicht mangelt, die sich einer willkürlichen Beeinflussung wahrscheinlich überhaupt entziehen.

---

[1] M. W. XVI. 446.

Exotische Musik.

Von allen Teilen der Erde ist der Orient am frühesten aus dem Naturzustande zur Kultur gelangt, dann aber in der Entwicklung hinter dem Abendlande zurückgeblieben und hat, wie auf andern Lebensgebieten, wahrscheinlich auch in der Musik viele uralte Verhältnisse ziemlich treu bis zum heutigen Tage bewahrt. So wie die heutige Naturmusik uns eine ungefähre Vorstellung von der Urmusik gibt, so dürfen wir die älteste Kunstmusik annähernd nach ihrem gegenwärtigen Zustand in Asien beurteilen.[1]

Die Berichte selbst von musikalisch geschulten Reisenden stimmen darin überein, daß die Musik des Morgenlandes infolge der ungewohnten Tonstufen und Rhythmen für uns nicht leicht zu erfassen ist. Darum leiden auch die nach dem Gehör bewerkstelligten älteren Aufzeichnungen orientalischer Melodien an vielen Ungenauigkeiten, zumal der Europäer die Tendenz hat, sie im Sinne seines Harmoniegefühles zu verstehen.[2] Echt und für die Wissenschaft brauchbar sind also bloß die phonographischen Aufnahmen orientalischer Weisen,[3] aber selbst in das treueste Gehörsbild trägt das Ohr des Europäers noch seine harmonischen Begriffe hinein. Der Morgenländer aber hört bloß homophon und hat aus diesem Prinzip sich eigene Schönheitsgesetze für seine Kunst gebildet.

Das vornehmste Ausdrucksmittel der exotischen Musik ist also immer der jeweilige Tonschritt an sich, ohne Beziehung auf eine Tonika oder Dominante. Ob ein organischer Mangel oder bloß die Starrheit religiöser oder schulmäßiger Normen es diesen Völkern verwehrte, ihre Musik nach der harmonischen Seite hin auszubilden, ist noch nicht ausgemacht. Ihre Kunsttradition ließ der Musik jedenfalls nur die Entwicklung in der Linie frei. Dafür lernten sie viel schärfer horizontal hören und mit verschiedenen Intervallen verschiedene, aber jeweils sehr bestimmte seelische Empfindungen verbinden. Den Reiz, den der europäische Musiker einer Melodie durch die harmonischen Nuancen verleiht, erzielt sein asiatischer Kollege durch die reiche Nuancierung und Auszierung der Linie, was Sache der freien Improvisation ist. Es existiert ein Vorrat überlieferter Melodien, die aber eigentlich bloß Schema sind und erst im Vortrag durch melodische und rhythmische Variationen, Fiorituren etc. aus dem Stegreife ausgeziert und belebt werden. Die Vorliebe des Orientalen für bunte Ornamentik zeigt sich also auch hier und der Eindruck der Monotonie, den seine Musik auf uns macht, kommt da-

[1] L. Riemann, Über eigentümliche, bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen (Essen 1899).

[2] Sammlungen (in europäischer Bearbeitung): Judith Gautier, Les musiques bizarres à l'éxposition de 1900 (Paris); Georg Capellen, Exotische Mollmusik (Leipzig).

[3] Erster Versuch: B. J. Gilman (Philosophical Review-Boston 1892).

her, daß wir über die subtilen Veränderungen des Tonschemas zunächst hinweghören. Da somit das Musizieren einen Akt mitschaffender Phantasie erfordert und zur Hälfte augenblickliche Improvisation ist, wird nicht aus Noten, sondern aus dem Gedächtnisse gespielt und gesungen. Die vielen Glissandi, Portamenti, sowie die feinen Veränderungen der Tonhöhe, die zum orientalischen Musikstil gehören, lassen sich ohnehin durch die Notenschrift kaum andeuten.

Das homophone Wesen der Musik des Morgenlandes wird dadurch nicht aufgehoben, daß zur Hauptmelodie manchmal andere Instrumente die Quint oder Tonika in der Art eines Bourdons oder Orgelpunktes angeben. Indem verschiedene Instrumente im Zusammenspiel oder Sänger und Begleiter die vereinbarte Melodie auf andere Weise variieren, kommt eine Verschiedenheit heraus, die man als Übergangsstufe zur Polyphonie bezeichnen darf. Zur Veranschaulichung diene der Anfang eines japanischen Tonstückes, ein Duo für Flöte und Zither in doppelter Aufzeichnung[1] nach dem Vortrage durch verschiedene Spieler:

Flöte
oder:
Zither
oder:
usw.

[1] Das ganze Stück in „Vergleichspartitur" bei Abraham & Hornbostel, Studien über das Tonsystem der Japaner. S. I. M. IV (1903) mit + deutet man eine feine, in unserer Notenschrift nicht darstellbare Erhöhung, mit — eine entsprechende Verminderung des bezüglichen Tonschritts an.

Gegen die Dissonanzen, die sich bei einem nur in den Grundzügen vereinbarten, improvisierten Zusammenspiel ergeben müssen, scheint der in horizontaler Hinsicht so feinhörige Orientale nicht sehr empfindlich zu sein. Es gehört dies zu den Gegensätzlichkeiten seiner Natur, die ja den raffiniertesten Sinnenreiz dicht neben grober Sinnebetäubung, grellen Lärm und Buntheit dicht neben melancholischer Monotonie verträgt. Eigentümlich ist dem Morgenlande ferner eine große Mannigfaltigkeit des Rhythmus und des Periodenbaus, die Seltenheit des Tripeltaktes, die Vorliebe für die Synkope und die Betonung des schlechten Taktteils durch die Schlaginstrumente.

Fast bei allen Orientalen wurde die musikalische Theorie mit großer Spitzfindigkeit betrieben. Vielfach spielen jedoch außermusikalische, also philosophische, symbolische und abergläubische Vorstellungen mit hinein, und wo die politischen Verhältnisse dem Gelehrten einen Einfluß auf die Praxis ermöglichten, hat er die natürliche Entwicklung der Kunst vielfach gehemmt oder auf Abwege gebracht.

Die Erforschung der verschiedenen exotischen Musiken hat erst in den letzten Jahren einige rasche Schritte nach vorwärts gemacht und ist jetzt in vollem Gange, zumal manche Musiker von der näheren Bekanntschaft mit orientalischen Melodien eine Befruchtung der abendländischen Musik sich erhoffen.[1] Den schärfsten Ausdruck hat diese Erwartung wohl durch Saint-Saëns gefunden, der erklärte: „Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt. Die Tonalität, welche die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine unendliche ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen. Auch die Harmonie wird sich darnach richten und der kaum noch ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln."

Auch wenn wir der Ansicht des berühmten Künstlers, die jetzt in Deutschland auch von Ludwig Riemann und G. Capellen mit Eifer vertreten wird, nicht unbedingt beipflichten, so erscheint ein Verweilen bei den wichtigsten Musikvölkern Asiens doch als eine musikgeschichtliche Notwendigkeit. Noch schwankt allerdings die Meinung über das Verfahren, wie man exotische Musik für unser Ohr zurichten soll, da sie ihm in der originalen Gestalt doch selten mehr ist als ein Kuriosum. Früher begnügte man sich mit einer leichten exotischen Färbung. Polak glaubte sogar aus orientalischen Melodien unsere europäischen Harmonien herauszuhören. Jetzt arbeitet der geistreiche Capellen auf einen Mischstil los, der dem tonalen System des Orients harmonisch beizukommen strebt. Die Notenproben dieses Buches werden Beispiele von allen bisherigen Versuchen bringen.

---

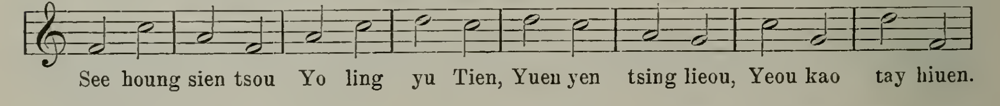
[1] L. Riemann, Die Pole nähern sich. Kw. XII. 1899. G. Capellen, Exotische Musik (Carl Grüninger, Stuttgart 1905).

China, Japan, Java.

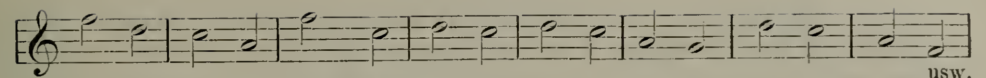
Keines andern Volkes geschichtliche Überlieferung reicht so weit zurück, wie jene der Chinesen.[1] Sie besagt, daß man im Reiche der Mitte schon um 3000 v. Chr. sich die genaue Bestimmung der Tonhöhen und überhaupt die Beobachtung der physikalischen Grundlagen der Tonkunst angelegen sein ließ. Damals „erfand" der sagenhafte Fuhi, der Philosoph auf dem Throne, die Zither, mit deren Spiel er „sein Herz in Ruhe und Ordnung brachte", wie denn die wichtigsten musikalischen Ereignisse an die Namen erleuchteter Regenten sich knüpfen. „Wer gut Musik versteht, versteht auch gut zu regieren," sagt ein chinesischer Weiser, und so lassen sich denn die Herrscher gern musizierend abbilden. Die hohe Meinung, die man von dieser Kunst hatte, sollte ihr aber nicht frommen. War sie wichtig für des Staates Wohlfahrt, so erwuchs dem Staat die Pflicht, sie durch Gesetze streng zu überwachen. Das „nicht gebieten will ich dem Sänger" war keineswegs auch die Parole chinesischer Kaiser. Sie kommandierten die Musik, entweder höchstselbst oder durch ihre Beamten.

Auf Befehl seines kaiserlichen Herrn hat der Gelehrte Ling-lün um 2700 das bis heute in hohem Ansehen stehende, offizielle Musiksystem festgelegt. Das geschah, nach der Legende, im fernen Westen an den Quellen des Hoangho. Als er dort mit Bambuspfeifen experimentierte, lehrte ihn das Wundervogelpaar Fung-Hoang je sechs Skalen. Vom Männchen stammen die „vollkommenen" (Yang), die von f, g, a, h, cis, dis ausgehen; vom Weibchen die „unvollkommenen" (Yu) auf fis, gis, ais, c, d, e. In der Praxis werden aber nur pentatonische Ausschnitte aus dem Tonmaterial als Gebrauchskalen verwendet. Auch die Fünfzahl begründet man. Es ist die heilige Zahl der Natur. Fünf Planeten, fünf Elemente, fünf Sinne, fünf Finger — fünf Töne. Ausgangspunkt ist der Ton f, der deshalb kung d. i. „Kaiser" heißt. Der nächste (g) wird tschung (Minister), a wird kio (Volk) genannt; c bezeichnet man als tsche (Staatssache), d als yu (Welt). Doch sind im Laufe der Zeit auch andere Namen in Gebrauch gekommen. Mit ihrer Zahlensymbolik, mit ihrer mystischen Beziehung der Töne auf die Monate und Planeten sowie mit der Betonung der ethischen Werte der Musik erinnert die chinesische Tonlehre lebhaft an die Theorien der Pythagoräer.
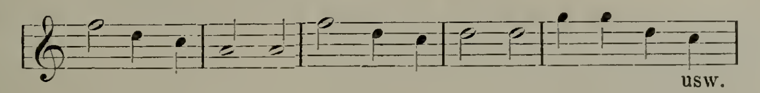
Die pentatonische Hauptskala, welche die Theoretiker mittelst des Quintenzirkels f—c—g—d—a ableiten, klingt uns aus einem uralten Tempelgesang zum Preise der Ahnen (angeblich 1122 v. Chr.)



[1] Amiot, Mémoire sur la musique des Chinois (Paris 1870). — Wagener, Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik (Mitteil. d. Gesellschaft f. Ostasien 1877). — v. Aalst, Chinese Music (London 1884). — Dechevrens, Etude sur le système musical chinois (S. I. M. II 1901).



entgegen und auch aus der viel jüngeren Melodie



welche C. M. v. Weber seiner Ouvertüre zur „Turandot“ zugrunde legte. Der Prinz Tsai-yn bemühte sich 1596 n. Chr. eifrigst um die Einführung einer siebenstufigen Skala, erreichte aber nur, daß die Töne h und e, „ohne welche es keine wahre Musik gibt“, als „Hilfstöne“ Duldung erlangten. Daneben blieb das alte System in Geltung. Kaiser Kang-hi, der 1679 auf den Rat des Missionärs Pereira die abendländische Musik einbürgern wollte, scheiterte aber völlig an dem Konservativismus seiner bezopften Untertanen.


Chinesische Instrumente: Yüeh-ch'in oder Mondgitarre.

Zur Entwicklungsgeschichte der chinesischen Musik haben wir nur vereinzelte, über fünf Jahrtausende verstreute Daten. Um 2300 v. Chr. setzt der berühmte Quei, der Orpheus Chinas, dessen Spiel sogar die Tiere vor Freuden erbeben machte, im Auftrage des Kaisers Tschun moralische Sprüche in Musik. Die Chinesen müssen schon von altersher ein sangeslustiges Volk gewesen sein, da viele Lieder des „Schiking“, ihres nationalen Gesangbuches, bis in das 18. Jahrhundert v. Chr. zurückreichen. Das vermutlich aus Indien importierte chinesische Drama, dessen Aufschwung in das 13. Jahrhundert fällt, hat den Charakter eines Singspiels, da im Affekt oder sonst an bedeutenden Stellen die gesprochene Prosa von gesungenen Versen abgelöst wird.[1] 720 v. Chr. wird vom Kaiser Huentsong, der selbst die Querflöte blies und die bisher mit 8 Mann normierte Besetzung des Orchesters um einen Trommler vermehrte, das erste Konservatorium begründet,

[1] Gottschall, Das Theater und Drama der Chinesen (Breslau, 1887).

von dessen Professoren sich die dramatischen Dichter die Melodien für ihre Stücke liefern lassen mußten. Confucius, der große Weise (um 500 v. Chr.), hat den nach Tausenden zählenden Liederschatz des Reiches selbst zur Laute durchgesungen, um daraus das „Schiking“ als eine Auslese des Besten zusammenzustellen. Seine Warnung vor der weichlichen Musik der Länder Wei und Tschin, die er an die Herrscher richtet, deutet auf große landschaftliche Verschiedenheiten hin.

Der bildungsfeindliche Kaiser Schihoangti ließ 246 v. Chr. alle Musikbücher verbrennen, so daß von der alten Literatur sehr viel untergegangen ist. Zur Wiedergewinnung der Reste gründete im 7. Jahrhundert Kaiser Taitsong eine Akademie, deren Forschungen es u. a. gelang, zwei der berühmtesten alten Bücher über Musik, das „Tscheu-ly“ von Tscheukung (1100 v. Chr.) und das „Lulan“ von Koangtse (600 v. Chr.), zu retten. Die große Bibliothek zu Peking enthält ungefähr fünfhundert solcher Schriften.

Chinesische Instrumente: La-po, eine Trompete.

Seither ist das offizielle Musikwesen Chinas gewissermaßen festgefroren. Ein „hoher Rat der Musik“ hat es ein für allemal bei schweren Strafen geregelt. Der Gebrauch der Instrumente und Melodien ist so vorgeschrieben, daß in jedem Monat nur bestimmte Skalen verwendet werden dürfen, z. B. im Dezember es, f, g, b, c; im Januar e, fis, gis, h, cis usw. Die Strenge der Prüfungen, welche zur Musikerlaufbahn führen, kostet jährlich einigen jungen Leuten das Leben. Und so nahe die chinesische Theorie unserem Verstande liegt, so scheußlich wirkt die Musik selbst auf unsere Ohren. Was man an europäischen Bearbeitungen in die Hand bekommt, mag zuweilen leidlich scheinen.[1] Aber im Original, d. h. von Chinesen ausgeführt, steht's schief darum. In der näselnden Singweise, mit der verruchten Manier, die Intervalle um Bruchtöne größer oder kleiner zu nehmen, was den Eindruck fortwährenden Falschsingens macht, in China aber für besonders schön gilt, endlich mit dem wilden

---

[1] Chinesische Musik im Arrangement: H. Riemann, Sechs originale, chinesische und japan. Melodien f. Violine und Klavier (Leipzig, Breitkopf & Härtel), ferner bei Polak, Capellen.

Lärmorchester wirkt diese Musik teils lächerlich, teils greulich. Berlioz übertreibt nicht, wenn er sagt, daß die Chinesen singen wie Hunde bellen und Katzen speien. Aber die gelben Musikanten denken über uns nicht besser. Vielleicht ist es nur eine Anekdote, daß ihnen in der Londoner Oper das — Stimmen der Instrumente am besten gefiel. Aber als Maron in Peking Schubertsche Lieder sang, fanden die Chinesen das ungeheuer komisch. „Unsere Musik,“ sagten sie zu P. Amiot, „dringt durch die Ohren in das Herz und aus dem Herzen in die Seele. Das kann eure Musik nicht.“ Und die chinesische Ästhetik erkennt in den Tönen „eine Sprache, die den Menschen den Ausdruck der Empfindungen gestattet“. Jawohl, eine Sprache, deren Vokabeln wir hören, ohne ihren Sinn und Zusammenhang zu verstehen!

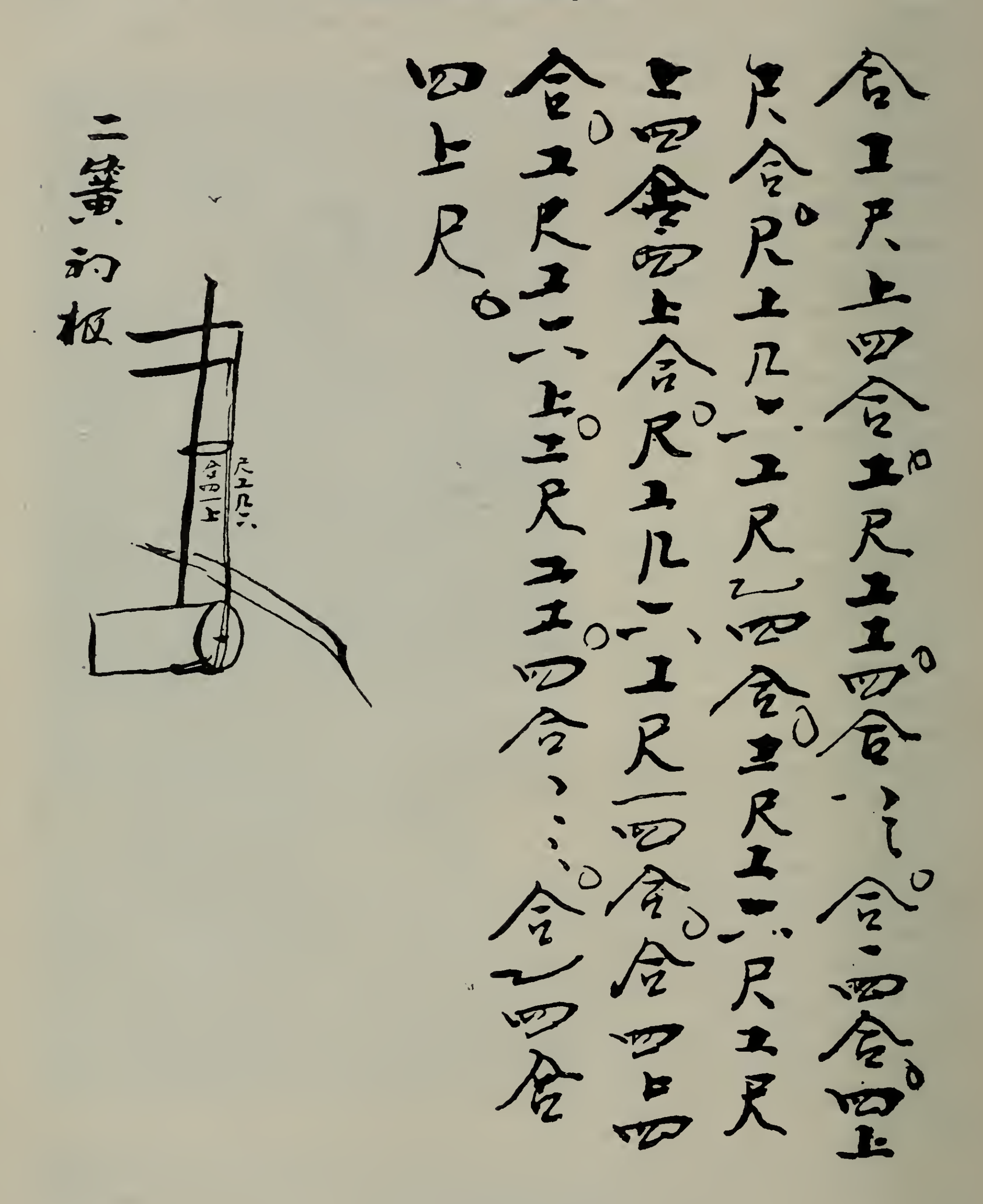


Chinesische Instrumente: P'i-pa, oder Ballongitarre.

Von den Instrumenten der Chinesen hat nur das von Quei erfundene King — ein System hängender, abgestimmter, mit einem Klöppel zu schlagender Steinplatten — eine zwölfstufige chromatische Skala. Die übrigen Tonwerkzeuge, die zitherähnlichen Kin und Che, die Langflöten (Yo), die Querflöten (Tsche), die Syringen (Siao) sind noch immer auf die alte, jetzt freilich auch den Halbtönen Raum gebende Pentatonik eingerichtet. Dazu kommt ein eigentümliches Pfeifenwerk mit durchschlagenden Zungen, das Tscheng, das dem europäischen Orgelbau eine wertvolle Anregung gegeben und zur Erfindung des Harmoniums geführt hat; die Tonpfeife (Hiüen), eine Oboe (Koan) nebst zahlreichen Klopfinstrumenten (Trommeln, Pauken, Tamtam etc.). Glocken (Tschung) und Glockenspiele (Yün-lo) vervollständigen den Lärmapparat eines chinesischen Orchesters.

Wenn diejenigen recht behalten, die unserer Musik eine wertvolle Bereicherung aus der Berührung mit exotischen Elementen prophezeien, so dürfte China daran wohl den mindesten Anteil haben. Die abendländische Oper hat übrigens seit Weber chinesische Motive zu wiederholten Malen im Dienste des Milieus verwertet: Auber im „Ehernen Pferd“, Curti in „Lilitse“, Puccini in „Madame Butterfly“ u. a.

Chinesische Notenprobe.



Das Lied „Rosenflor".

Aus J. Gauthier, Les musiques bizarres. (Paris, Enoch & Co.)

Japan.

Man könnte sagen: Die Musik ist der Zopf der Japaner.[1] Insofern nämlich, als sie, die ihre ganze höhere Kultur einst von den Chinesen empfangen, dann aber sehr selbständig entwickelt haben, gerade auf dem Gebiete der Musik noch immer stark im Chinesentum stecken. Zu Peking wie zu Tokio beruht die Musik auf pentatonischen Skalen.[2] Gleich dem Ohre der Chinesen ist das Ohr der Japaner bloß für die Quint-, nicht auch für die Terzbeziehungen der Töne empfänglich und auch die Instrumente beider Nationen sind so ziemlich dieselben,[3] die wichtigsten darunter werden sogar noch immer direkt aus China bezogen.

Die alten Japaner,[4] wie sie uns ihr ältestes Geschichtswerk, das „Kojiki" (712 n. Chr.), schildert, waren ein lebenslustiges, kriegerisches, sangesfrohes Volk. Gern versammelten sie sich, Männlein und Weiblein, an öffentlichen Plätzen, bildeten Gruppen und Reihen, und sangen abwechselnd, bald im Chore, bald einzeln. Die Soli wurden meist improvisiert, man sang einander zu und neckte und umwarb sich mit Liedern und Gegenliedern. Diese Sitte hieß utagati (Liederhecke) oder kagai (abwechselndes Singen). Nach dem 8. Jahrhundert zogen sich die immer mehr vom Chinesentum befangenen besseren Kreise davon zurück, doch lebt der Brauch noch immer auf dem Lande bei den Ringeltänzen und Liedern des buddhistischen Bonfestes, wonach er jetzt bon-odori heißt.

Im 8. und 9. Jahrhundert steht Japan ganz unter dem chinesischen Einfluß, der besonders bei Hofe herrscht und dort eine blumige, formale, übrigens bloß gelesene oder rezitierte Poesie im Gefolge hat. Gegen das Ende dieser Zeit kommen im Volke selbst wirkliche Singlieder auf, die alsbald große Verbreitung finden, wie denn die folgende, bis 1184 reichende Periode eine Reaktion des nationalen Geistes bringt. Als solche volkstümliche Kunstformen sind zunächst die mimischen Kaguratänze zu betrachten, womit die Schintopriesterinnen mythologische Szenen, z. B. das Hervorlocken der Sonnengöttin aus ihrer Felsengrotte zum Klange eines aus Querflöte, Pikkolo und Harfe bestehenden Orchesters darstellen. Noch heute hat fast jeder Schintotempel seine Bühne, und zu Tokio wirkt bei diesen Aufführungen die Hofkapelle mit. Auch die Saibara, Gesellschaftslieder, die bei den Schmausereien am Schluß der Tempelfeste erklangen, und die Imayo, Lieder buddhistischer Mönche,

---

[1] H. J. Piggot, The music of the Japanese (London 1891/3). Abraham & Hornbostel, Studien über das Tonsystem der Japaner (S. I. M. IV 1903).

[2] Solche Skalen sind z. B. d e g a (h) c d (klassisch); e f a h c (d) e (vornehme Kotomusik); d e f g a (c) d (Bauernmusik); h c e f (a) h (Vulgärmusik) und deren Transpositionen. Was man sonst Tonleitern nennt (Hirayoshi, Iwato, Rumai etc.), sollen, wie mir R. Dittrich versichert, nichts als Stimmungsweisen des Koto sein.

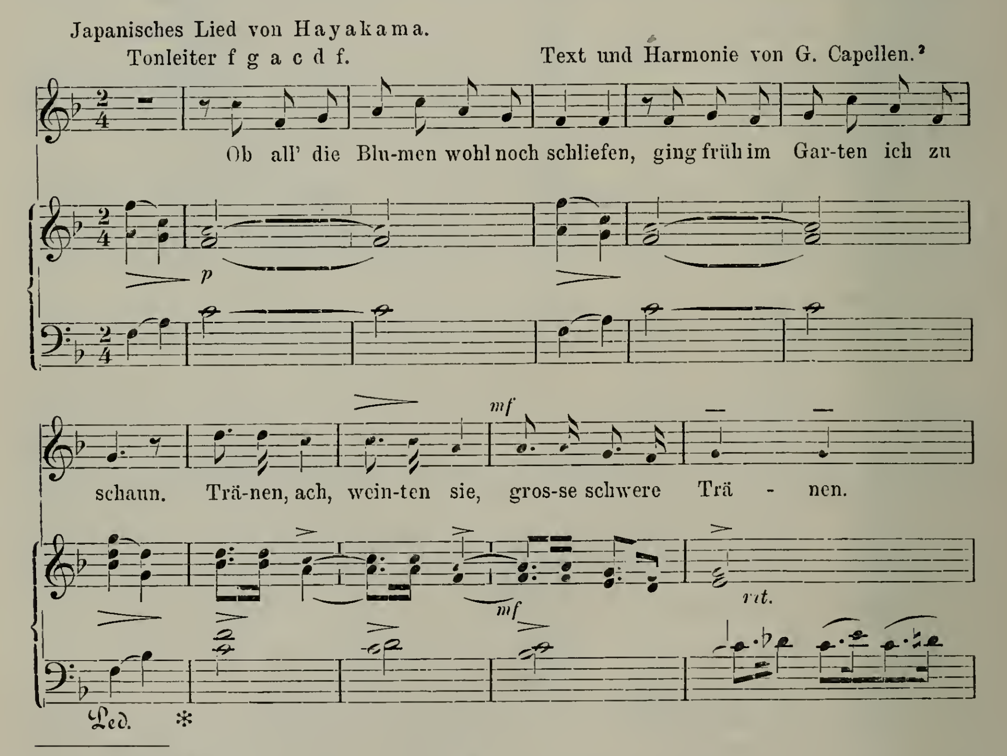
[3] Der Zither (kin) entspricht das koto; der Mundorgel (tscheng) das sho.

[4] Vgl. zum folgenden: Florenz, Geschichte der japan. Literatur (Leipzig 1905), und Jumker Langegg im Erläuterungsband zu seiner Übersetzung des Romans „Segenbringende Reisähren" (Leipzig 1893).

die von Tänzerinnen in Männerkostüm gesungen wurden, gehören noch dem 10. Jahrhundert an.
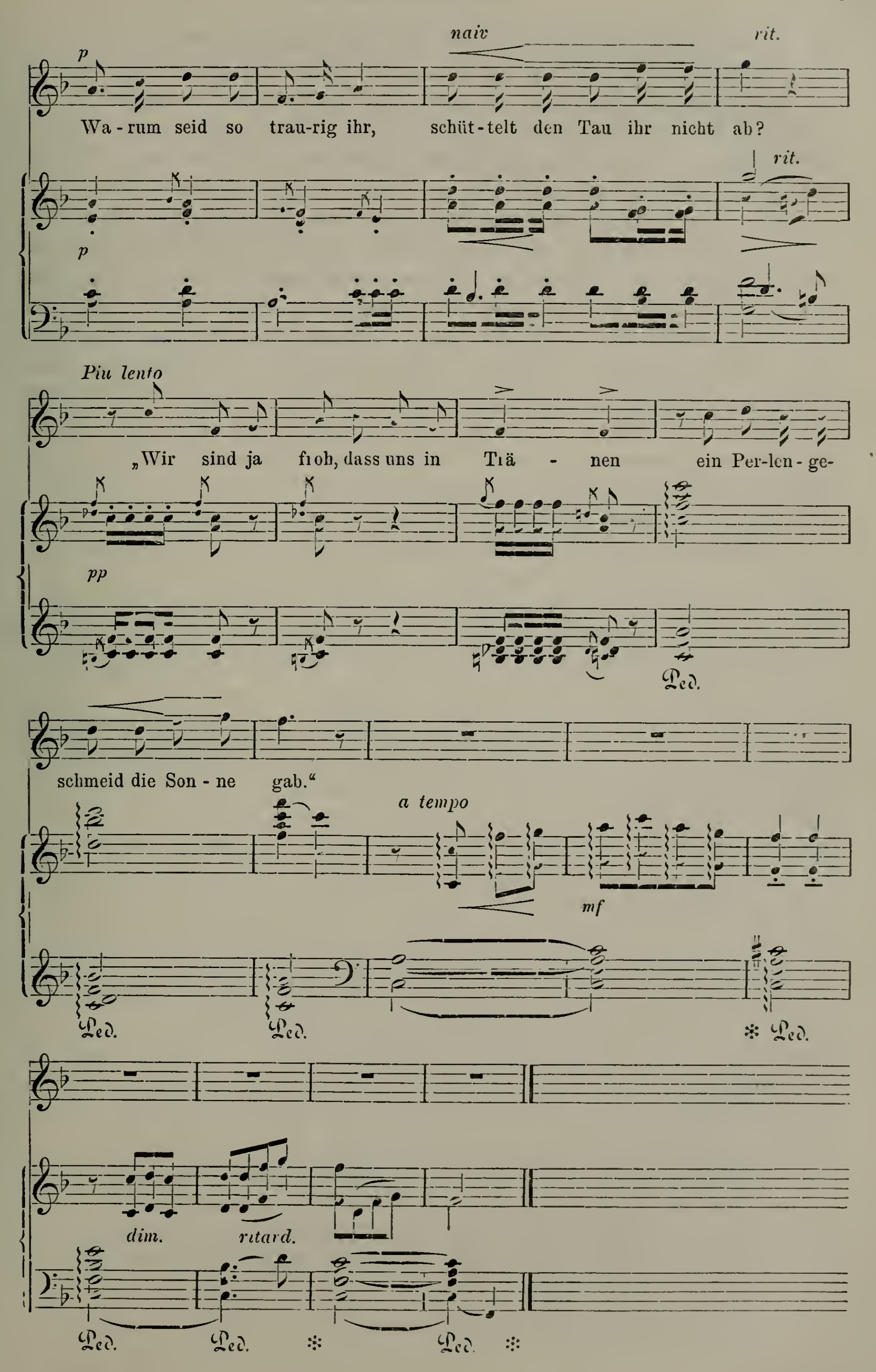
Im 14. Jahrhundert kommen dann die No-Spiele auf, religiöse Mysterien auf chorischer Grundlage, die nach unsern Begriffen als Opern mit Tanz und Dialog zu klassifizieren wären. Die Szene ist noch Nebensache, hingegen wird Wert gelegt auf die Entfaltung prächtiger Kostüme. Aus den No-Spielen ist das Drama hervorgegangen, und zwar soll das erste Theater 1467 zu Kiyoto von einer Frau errichtet worden sein, um für den Bau eines Tempels Geld zu schaffen.

Onono Otsu, ein Dichter des 16. Jahrhunderts, besang die sehr musikalisch beginnende und sehr unglücklich endende Liebesgeschichte der schönen Joruri,[1] welche so gefiel, daß der Name joruri bald allgemein zur Bezeichnung von Gesangsvorträgen diente. Auch das Drama fällt unter diesen Begriff, ebenso wie die von 1575 von Takemoto Gidaiyu für Männerstimmen und eine eigenartige Staccatobegleitung des Shamisen erfundenen „Heldenlieder". 1624 wurde auf Befehl des Taikun das erste Volkstheater errichtet



[1] Ushi Waka lustwandelte in einer Mondnacht und spielte die Flöte. Da hörte er in der Nachbarschaft holde Klänge eines Koto, das, je näher er kam, genauer in sein Spiel einstimmte. Nachdem er geendet, fing das Koto ein Tonstück an, das nun er mit der Flöte begleitete. Dieses Koto meisterte eine schöne Jungfrau, Joruri, und die beiden verliebten sich ineinander, obzwar sie sich nur aus ihrem Musizieren kannten.

[2] Eigentum des Bearbeiters.


naiv
rit.
p
Wa - rum seid so trau-rig ihr, schüt-telt den Tau ihr nicht ab?
rit.
p
Piu lento
„Wir sind ja froh, dass uns in Trä - nen ein Per-len - ge-
pp
Ped.
schmeid die Son - ne gab.“
a tempo
mf
Ped.
Ped.
Ped.
dim.
ritard.
Ped.
Ped.
Ped.

und um 1670 lebte gleichzeitig mit dem Shakespeare Japans (Chikamatsu Monzaimon) auch sein Beethoven, der große Yatsuhashi.[1] Sehr alt sind auch die naga-uta, Romanzen, Lieder ohne Worte, die Kineya Rokuzaimon zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder in die Mode brachte und mit einem Text versah. Sie werden im Falsett gesungen und bilden heute bei den Damen der besten Gesellschaft die Grundlage des Gesangunterrichtes.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts kam eine Menge neuer Gesänge und Liederarten auf, zumeist solche erotischen Inhalts. So die in hoher Lage anzustimmenden yenjin daiyn, welche das Hauptrepertoire der Geishas bilden; dann die den alten Heldenliedern ähnelnden, aber sentimentalen, mit Bruststimmen vorzutragenden Balladen, die der Musikmeister Bungo aufbrachte; oder die von Usurupa Schimai in Umlauf gesetzten, in näselndem Falsett gesungenen Buhllieder. Die Singweise mit natürlichem Ton ist die nationale, gilt aber als plebejisch. Vornehm und kunstgerecht erscheint dem Japaner nur die auf chinesische Muster zurückgehende Singweise mit Quetsch- und Nasenton. Darum sagt man ein (japanisches) Lied singen uta wo utan; aber „ein chinesisches“ Lied (shi) singen: shi wo ginzuru, wörtlich ein Lied winseln.
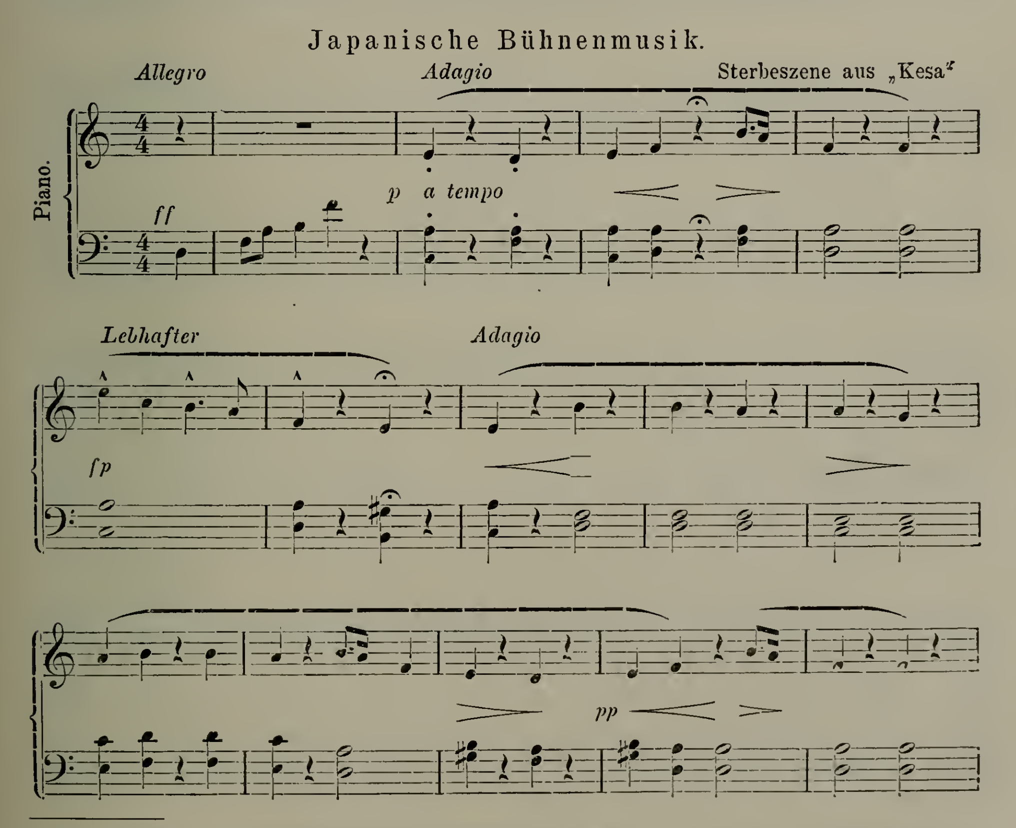
Originell japanisch ist das Kastenwesen in der Musik. Die erste Kaste (gakunin), woraus sich die kaiserliche Hofkapelle (gagaku) rekrutiert, pflegt allein die klassische Musik, welche altchinesischen Ursprungs ist und deren jüngstes Repertoirestück aus dem 16. Jahrhundert n. Chr. stammen soll, zeigt bereits Ansätze zur Polyphonie, insofern als die Zither (koto) dem übrigen Orchester gern einen obstinaten Baß entgegensetzt. Diese Musik bevorzugt die Mollskala d—d und ergeht sich in würdigen, langsamen Zeitmaßen und gebundenen Tönen. Charakteristisch ist ferner, daß die Stimmen sukzessive einsetzen und daß der Gesang von den Instrumenten in Quinten und Quarten begleitet wird. Die zweite Kaste (genin) spielt die Musik der vornehmen Leute und geht auf Yatsuhashi zurück, den man, wie gesagt, den Beethoven Japans nennen könnte. Ihre Skala ist e—e. Die dritte Kaste (Inakabushi) umfaßt die Musik der Bauern, und die vierte Kaste wird von den Geishas, Bänkelsängern und Komödianten gebildet. In der volkstümlichen Musik, die sich in der Skala h—h zu bewegen pflegt, gehen die Stimmen in den Hauptabschnitten unison. In den Nebenteilen erlauben sich einige Instrumente aus dem Stegreif kleine Abweichungen: Synkopen, Triller, Koloraturen. Auch die Tonwerkzeuge haben ihren genau bestimmten Rang. Die (jetzt seltener gewordene) siebensaitige Koto z. B. spielen nur die sehr Vornehmen; die dreizehnsaitige Koto, das eigentliche Hausinstrument, nur die Frauen der besseren Familien, während die Männer das shakuhachi, eine Langflöte, blasen. Die Gitarre (shamisen) und die jetzt minder gebräuchliche Laute (biwa) ist das Tonwerkzeug der untersten Kaste. Wie gebunden der japanische Musiker von Staats wegen ist, erhellt z. B. daraus, daß die Erlaubnis, die erste Kotosaite um eine Oktave tiefer zu spannen, als besondere Auszeichnung verliehen wird.

---

[1] Er führte die temperierte Stimmung in Japan ein.

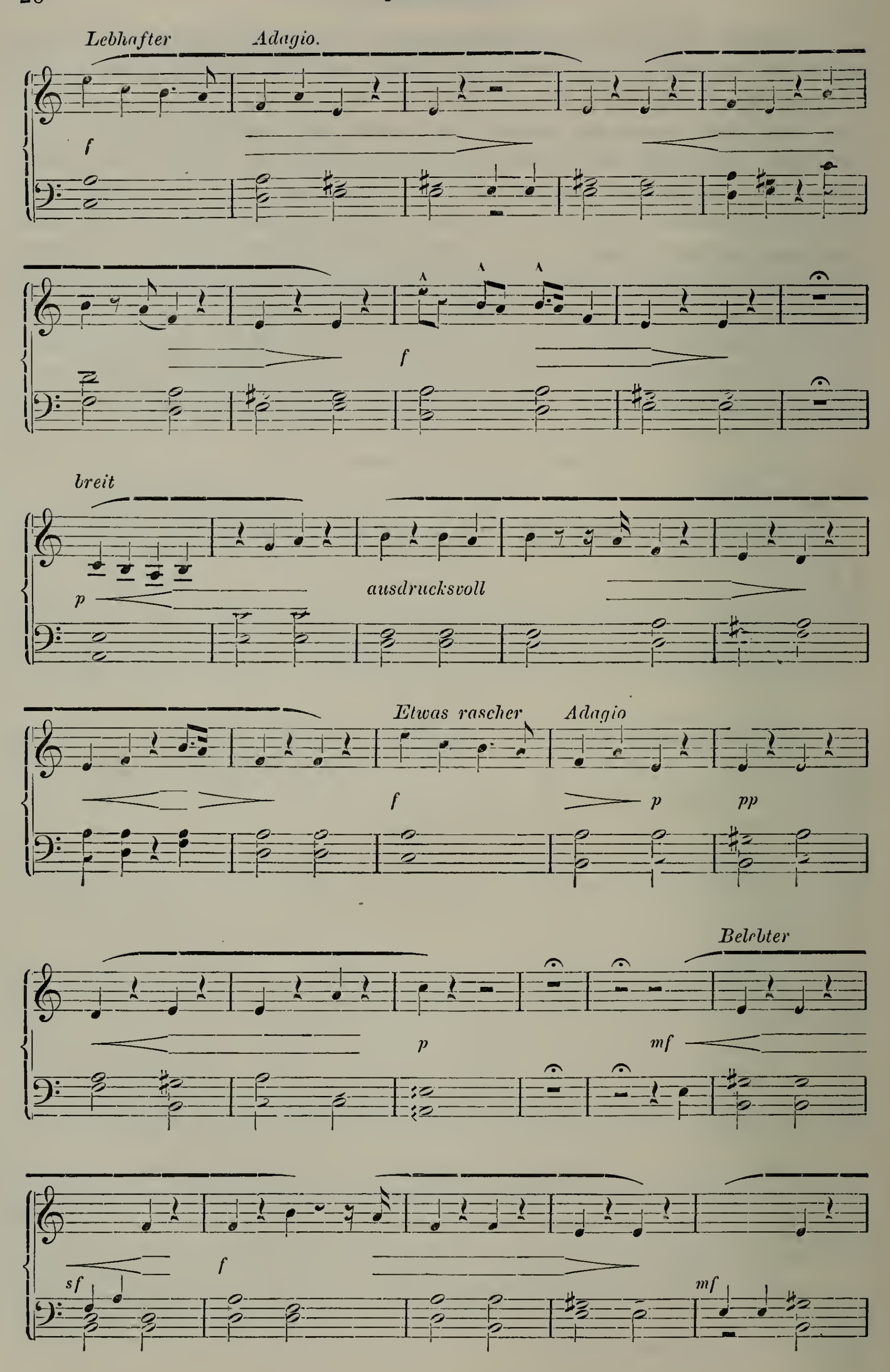
Noch ist ein Wort über das japanische Theater[1] zu sagen, das ja aufs engste mit der Musik zusammenhängt. Hinter der Szene oder in einer kleinen Proszeniumloge sitzt das Orchester (hayashi), das aus Trommel, Flöte, Pikkolo, Gong und dem Vorsänger besteht. An bestimmten Stellen unterbricht der Vorsänger (utai-gata) die Handlung durch verbindende oder reflektierende Worte nach Art des antiken Chorus. Die Stücke, welche die berühmte Sada Yakko 1899 in Europa aufführte, wurden melodramatisch begleitet, und zwar trotz den einfachen Mitteln oft mit überraschenden Wirkungen.[2] Nahendes Verhängnis wurde durch die unheimlichen Schläge des Gong angekündigt. An den Höhepunkten brachen die Instrumente dann gewöhnlich ab, um durch die plötzlich eingetretene Stille die Spannung noch zu erhöhen. In einer Räuberszene malte eine Trommel sehr drastisch das Heranschleichen und Hervorbrechen des Feindes, wie die einzelnen Phasen des Handgemenges.

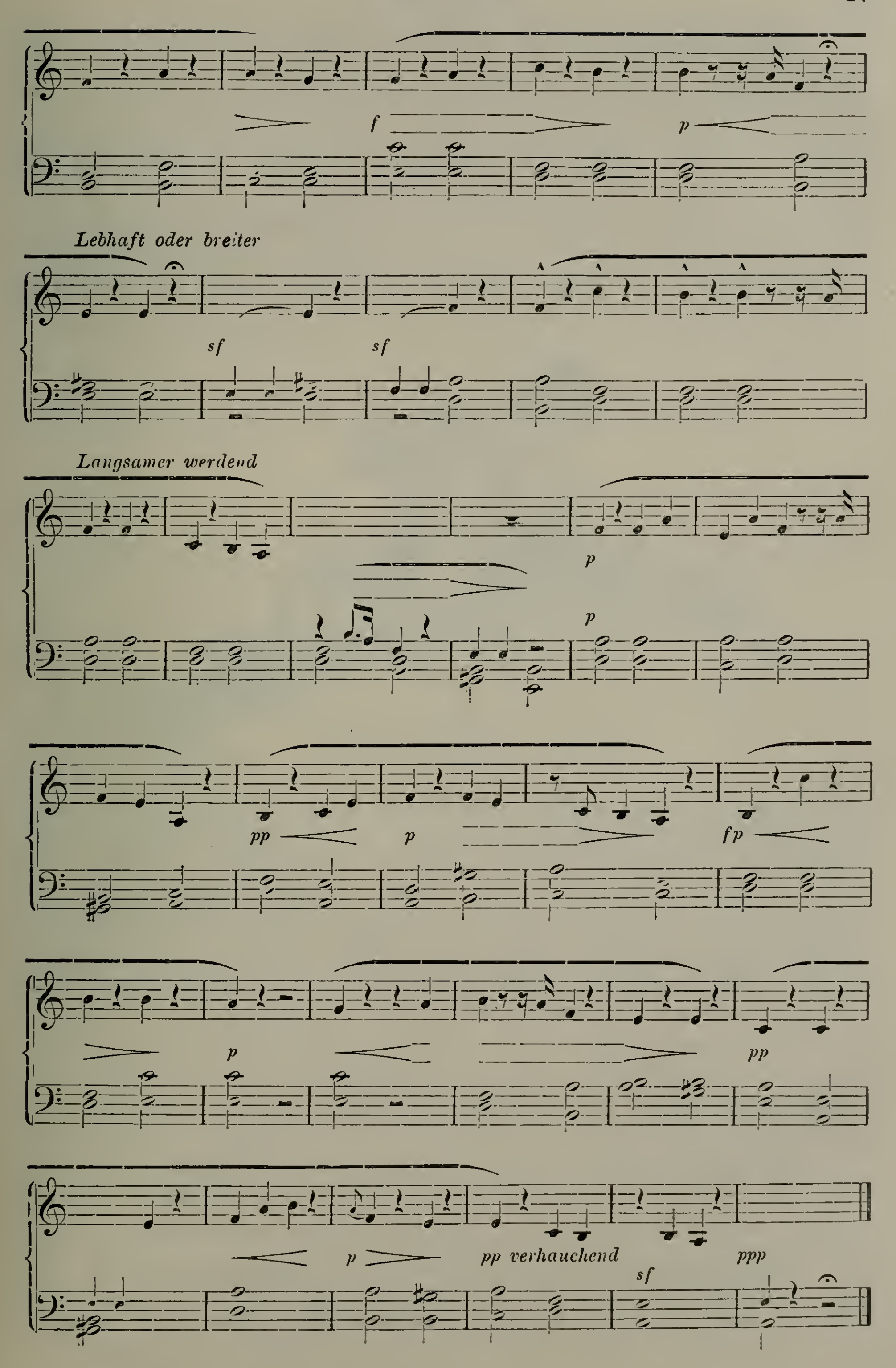
Japanische Bühnenmusik.



[1] A. Fischer, Japan. Theater (Westermanns Monatshefte 1901). Das erste Volkstheater in Japan wurde 1624 eröffnet. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts ist das Theaterspielen dem weiblichen Geschlecht untersagt. Erst Sada Yakko durchbrach diese Vorschrift. Das japanische Theater praktiziert schon von altersher die Drehbühne.

[2] Wir bringen als Probe die Musik, welche die Sterbeszene der Heldin des Dramas „Kesa" begleitet (also ein japanischer „Liebestod" für Koto) nach der allerdings stark europäischen, tristanisierenden Harmonisierung in A. J. Polaks: „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien."


Lebhafter
Adagio.
f
f
breit
p
ausdrucksvoll
Etwas rascher
Adagio
f
p
pp
p
Belebter
mf
sf
f
mf


f
p
Lebhaft oder breiter
sf
sf
Langsamer werdend
p
p
pp
p
fp
p
pp
p
pp verhauchend
sf
ppp

Daß wir Europäer mit der ostasiatischen Musik, von der uns ein Weltenalter gänzlich verschiedener kultureller und musikalischer Entwicklung trennt, nicht viel anzufangen wissen und sie im Original abscheulich finden, ist gar nicht so unerklärlich, wenn man bedenkt, wie nicht nur Laien, sondern auch Musiker etwa über Berlioz oder Richard Strauß gesprochen haben und noch sprechen. Besonders die verminderten bezw. um einen Gedanken erhöhten Intervalle, welche der japanische Musiker intoniert, klingen uns greulich falsch, weil wir unwillkürlich glauben, es sei der richtige Ton angestrebt und — verfehlt worden. Als Dittrich japanischen Freunden darüber eine Bemerkung machte, lächelten sie bloß überlegen und sagten: das sei eben gerade sehr



Kotospielerin. Japanische Originalzeichnung.

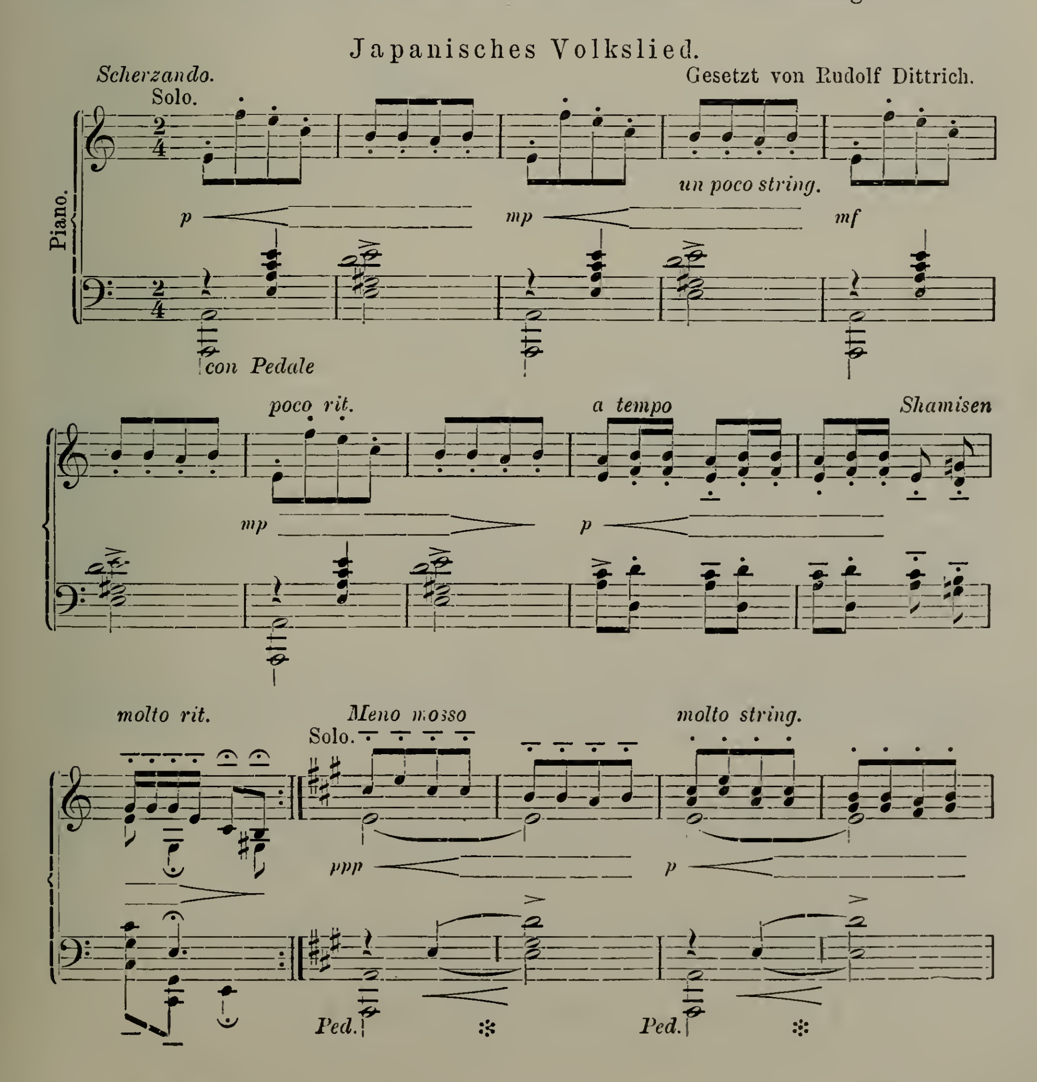
schwer und hochkünstlerisch. Anderseits gewöhnen die Japaner sich nicht allzuschwer an die europäische Tonkunst und übernehmen jetzt nicht nur Instrumente, sondern auch schon populäre amerikanische Melodien. Das kaiserliche Konservatorium in Tokio, dessen vormaliger Direktor Isawa eine Sammlung altjapanischer Kotomusik in europäischen Noten herausgegeben und viele Schullieder komponiert hat,[1] steht jetzt unter deutscher Leitung und die Aufführungen der deutschen Beethoven-Gesellschaft in Yokohama (gegr. 1900) werden auch von japanischen Gästen mit steigendem Interesse besucht. Neuestens verlautet, daß die bisher streng konservative Kapelle sich zur Aufnahme europäischer Musik in ihre Programme verstanden habe, so daß die völlige Auflösung der japanischen Nationalmusik nur noch eine Frage der Zeit zu sein scheint.
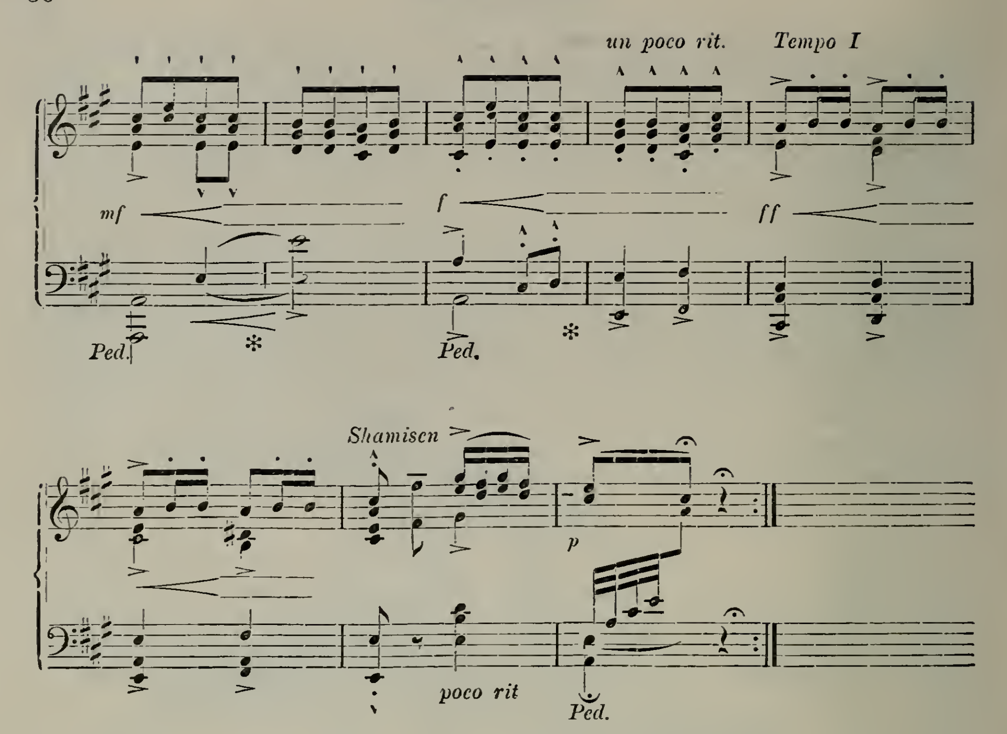
Die Japaner besitzen eine Tonschrift, die aber nicht etwa die Tonhöhe bezeichnet, sondern die Saite der Zither oder das Loch der Flöte, so anzuschlagen oder anzublasen sind, durch das entsprechende Zahlwort angibt.

[1] Bearbeitungen japanischer Melodien: Siebold, 7 japanische Melodien (Leyden 1836). Leroux, Airs japonais et chinois (Paris, Goumas). H. v. Bocklet, Japanische Volksmusik (Wien, Guttmann). R. Dittrich, Rakubai und Nippon Gakufu, 2 Hefte (Leipzig, Breitkopf). Bevan, Miyako Dori, Japanese melodies . . . for the voice or Pianoforte (London 1893).

Zumeist spielt man die Musikstücke aber nicht aus Noten, sondern nach dem Gehör, indem man die Tonlinie mannigfach improvisatorisch ausziert. „Wie ein Hauch fahren die japanischen Musikantinnen mit ihren Elfenbeinnägeln über die Saiten, dem europäischen Zuhörer unerklärliche, aber reizvolle Verzierungsarpeggien an das Ohr spielend. Letztere klingen wie nach Auflösung sich sehnende, zarte Dissonanzakkorde.“ (L. Riemann.)

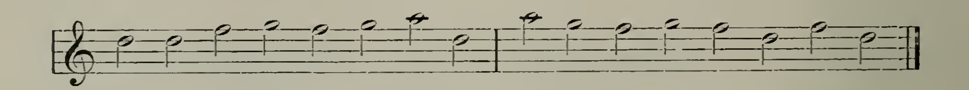
In der europäischen Musik hat Japan erst durch zwei englische Operettenkomponisten Fuß gefaßt: Sullivans „Mikado“ und Jones' „Geisha“ haben mit Anklängen an japanische Melodik und Manier (z. B. den Schluß ohne Leitton durch mehrmaliges Festschlagen der Tonika, drollige Rhythmen) sehr aparte und burleske Wirkungen erzielt. Und es ist jedenfalls sehr merkwürdig, daß uns die Japaner, so ernst wir ihr Heer, ihre Politik, ihr Kunstgewerbe nehmen, auf dem Gebiete der Musik noch als komische Gestalten erscheinen. Möglicherweise bringt schon das nächste Jahrzehnt einen Umschwung.





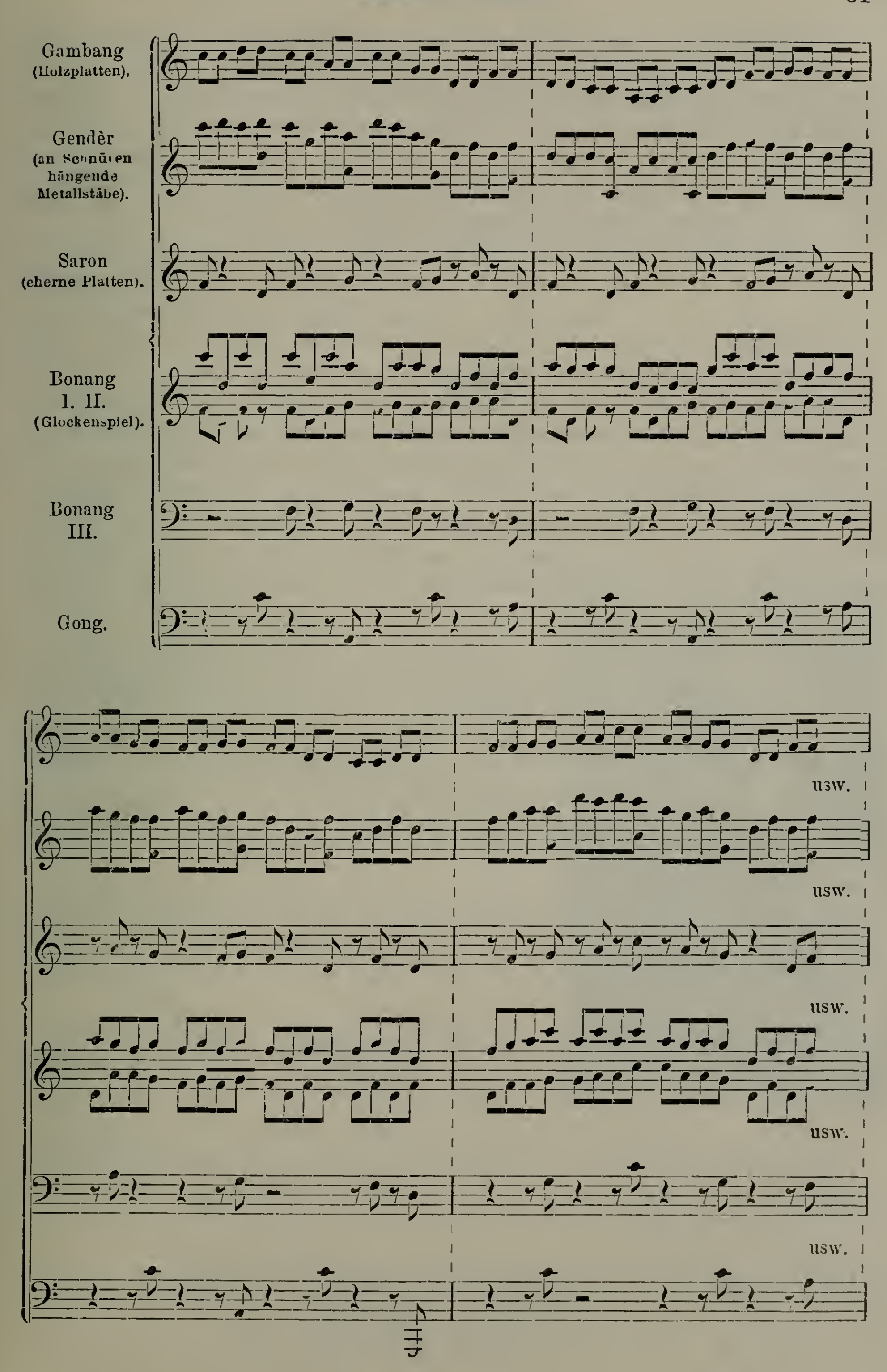
Java.

Eine besondere Erwähnung verdienen die Bewohner von Java[1] wegen ihrer Orchestermusik (Gamelan), deren Kern abgestimmtes Schlagzeug bildet. Die Melodie fußt auf der pentatonischen Skala, doch gibt es nebeneinander zwei Tonsysteme, das ältere Salendro, das jüngere Pelog, wonach auch die Zusammensetzung des Orchesters sich richtet. Das erstere soll chinesischen Ursprungs sein. Sehr merkwürdig ist auch hier die suitenartige Form, in welcher diese Orchester spielen. Zunächst geben Gambang und Bonang rezitativisch das Thema an:
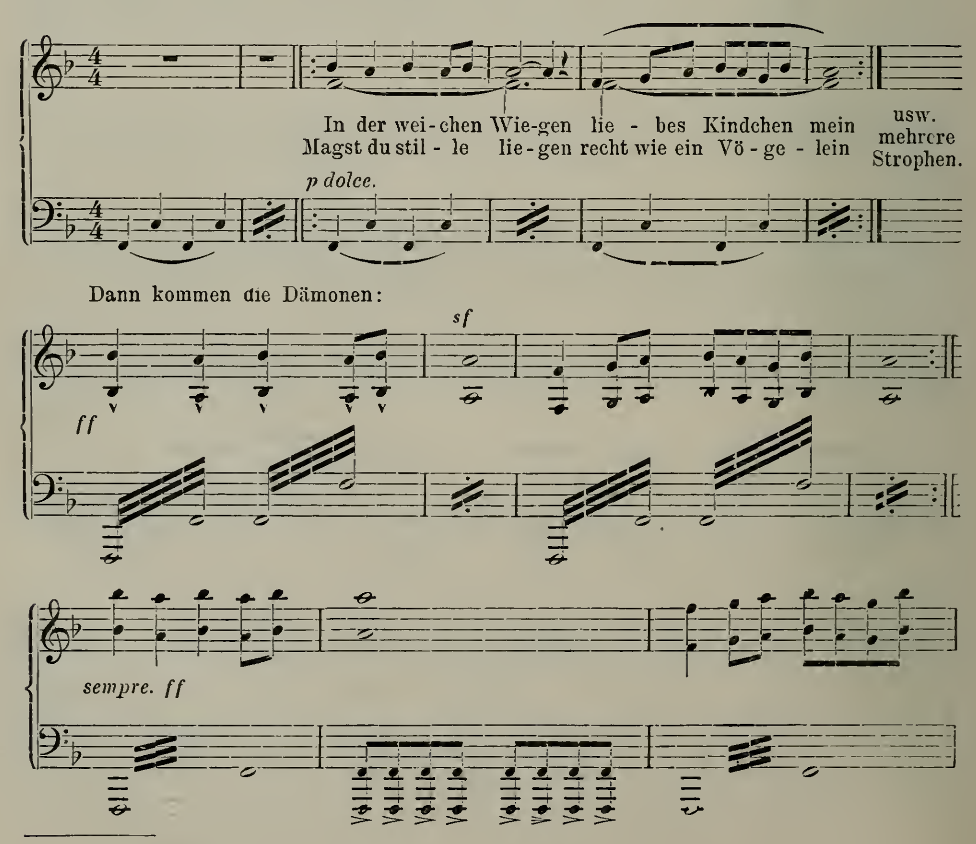


Und nun wird es entweder von einzelnen Instrumenten oder von allen zugleich aus dem Stegreif variiert und figuriert. Jedesmal markiert ein Schlag des Gong das Ende eines solchen Abschnittes, worauf die nächste Variation beginnt. So wird z. B. aus dem obigen Thema unter anderem ein Orchestersatz mit folgenden Takten:

[1] J. N. P. Land, Über die Tonkunst der Javaner (V. f. M. V).

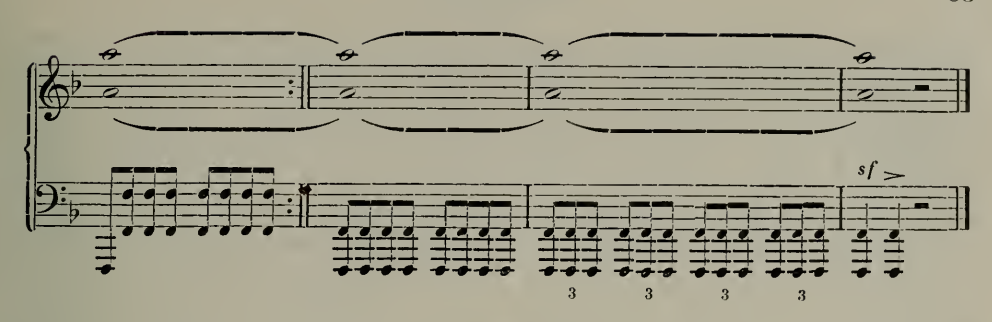

Gambang
(Holzplatten).
Gendèr
(an Schnüren hängende Metallstäbe).
Saron
(eherne Platten).
Bonang
I. II.
(Glockenspiel).
Bonang
III.
Gong.
usw.
usw.
usw.
usw.
usw.

Also auch bei den Javanern ein deutlicher Anlauf zur Polyphonie. Mitunter wird sogar noch künstlicher — mit zwei Themen — musiziert und das Ganze mit einer freien Coda beschlossen. Dem Europäer tönt das javanische Orchester mit seinen reichen dynamischen und klanglichen Abschattungen weit angenehmer als das japanische. Man hat seine Wirkung aus der Ferne mit dem Ton einer Glasharmonika verglichen und es heißt, man könne ihm stundenlang zuhören, ohne müde zu werden.

Berühmt sind die javanischen Tänzerinnen, die auf den Pariser Weltausstellungen 1889 und 1900 großes Aufsehen erregten.[1] Die Tanzpantomime ist auch auf Ceylon, wie überhaupt in Hinterindien, zu großer Ausdrucksamkeit gediehen, wogegen die begleitende Musik recht primitiv erscheint. Man denke an das singhalesische Teufelsballett, dem folgende Idee zugrunde liegt: Eine Mutter wiegt ihr Kind und vermißt sich zu sagen, es sei schön wie nichts auf der Welt. Da dringen Dämonen her und rauben ihr das Kleine. Nach vergeblichen Versuchen, es durch Bitten und Drohen zurückzuhalten, ruft sie alle Mütter zu Hilfe, die ihrem Notschrei folgen und in langem Zuge gegen die Unholde anrücken. Ein Kampf entspinnt sich, der mit dem Sieg der Mutterliebe endet. Das alles wird mit einer einzigen, freilich so gut es geht, den verschiedenen Phasen der Handlung entsprechend variierten Melodie bestritten.



[1] J. Gauthier a. a. O.



Indien.

Eine selbständige musikalische Kultur hat das alte Indien besessen.[1] Es verehrte in Nareda, Brahmas Sohn, den göttlichen Genius der Tonkunst und Brahmas Gattin, Sarasvati, schenkte der Menschheit die Vina, das indische Nationalinstrument. Den Gott Indra begleitet beständig eine Schar musizierender Geister (Gandharven); die 16000 Gopi (Nymphen), die sich um die Liebe des Gottes Krischna bemühten, erfanden jede eine besondere Tonart, um damit das Herz des Hirtengottes zu rühren. Zu solchen Sagen vom himmlischen Ursprung der Musik gesellen sich dann allerlei Legenden von ihren übernatürlichen Wirkungen, von Melodien, welche Regen hervorzaubern, Mißwachs verhüten, die Sonne verfinstern konnten, von Sängern, die, weil sie freventlich eine den Priestern vorbehaltene Weise sangen, vom Feuer verzehrt wurden, trotzdem sie bis an den Hals im Wasser standen usw.



Indische Nymphe mit der Vina unter ihren Gazellen. (Aus Jones.)

Eine Geschichte der indischen Musik hat mit derselben unüberwindlichen Schwierigkeit zu kämpfen, wie die indische Geschichte überhaupt: Mit dem Mangel einer zuverlässigen Chronologie. Da die indischen Handschriften infolge des Klimas und durch die vielen zerstörenden Insekten stets bald zugrunde gehen, liegen uns die

[1] W. Jones, Die Musik der Indier (1784), deutsch von Dalberg (Erfurt 1804). W. H. Bird, The Oriental Miscellany: being a Collection of the most favourite airs of Hindostan (Calcutta 1798). W. Ouseley, Oriental Collections (London 1797). Horn, Indian melodies (London 1813). Abraham und Hornbostel, Phonographierte indische Melodien (S. I. M. 1904, H. 3). Parsons, The Hindustani choral Book (London 1861). Day, The music and musical instruments of Southern India (London 1891).

literarischen Dokumente bloß in Neuschriften vor und bei dem geringen Interesse der Inder an Zeitbestimmungen fehlt für das Alter der Schriftwerke fast jeder Anhaltspunkt. Das früheste Denkmal indischer Geisteskultur sind die heiligen Bücher der Veden, von denen man nur weiß, daß sie beim Aufkommen des Buddhismus (500 v. Chr.) schon abgeschlossen waren. Der Rigveda reicht sogar bis in die Epoche zurück, wo die von Afghanistan her ins Pendschab vordringenden Arier noch nicht bis zum Ganges, dem nachmals heiligen Strom, gelangt waren. Aber diese Epoche auch nur ungefähr zu datieren, ist der Wissenschaft noch immer unmöglich. Die oft nachgesprochene Annahme Max Müllers, der das Alter der Veden auf etwa 1600 v. Chr. anschlägt, ist auch nur eine unbeweisbare Vermutung.[1]

In dem Kulturbilde der vedischen Vorzeit spielen die Rischi, die privilegierten Sänger, keine geringe Rolle. Bei jedem Stamme gab es Sängerfamilien, die sich in der Umgebung des Königs aufhielten, ihn lobpriesen und an seiner Stelle den liturgischen Gesang beim Opfer versahen. Jede solche Familie bewahrte einen Schatz von rituellen Liedern, der sich in ihr von Geschlecht zu Geschlecht forterbte, bis er aufgezeichnet und in einem großen Liederbuche, dem Rigveda, gesammelt wurde. Anfangs auf die Gunst der Fürsten angewiesen, wußten sich diese Rischi als Mittler zwischen Himmel und Erde bald unentbehrlich, ja gefürchtet zu machen. Denn „es verschmäht der große Indra den Opferbrei, der ohne Lied ihm bereitet wird“. Bei den großen öffentlichen Opfern fungierte ein eigener Kantor, der udgâtar. Als die Kriegerkaste mit der Eroberung von ganz Indien ihre historische Aufgabe erfüllt hatte, schwang sich der brahmanische Klerus zum ersten, bevorzugten Stand auf. Liturgie und Theologie standen im Mittelpunkte des indischen Geisteslebens.

In dieser Zeit der Priesterherrschaft genoß die Kultusmusik natürlich eine überaus sorgsame Pflege. Die Vortragslehre der Brahmanen unterscheidet eine dreifache Art des Ausdrucks: brâhmanasvara (Umgangsprache), mantrasvara (gehobene Rede), sâmasvara (Gesang). Alle Überlieferung geschah zunächst mündlich. Man pflegte bei der Rezitation das Steigen und Fallen der Stimme durch Bewegungen mit dem Kopf und mit der Hand zu begleiten und als dann der Veda niedergeschrieben wurde, erfuhren auch diese Gebärden eine graphische Bezeichnung (/ udâtta Hochton, \ anudâtta Tiefton, ∧ svarita Zirkumflex), die eigentlichen Gesangsmelodien aber schrieb man nicht auf, sondern lernte sie auswendig. Von all den Opfer-, Preis-, Hochzeits-, Begräbnis-, Zauberliedern der Veden, welche das Repertoire auch des brahmanischen Gottesdienstes bilden, liegen bloß die Texte vor, ja selbst der Sâmaveda, wonach man in den Brahmanenschulen die 1800 rituellen Weisen lernte, enthält nur die Texte der typischen Strophenformen. Jede der alten Melodien führt einen besonderen Namen, hat meist noch irgend eine symbolische Bedeutung und wird noch immer als Geheimnis betrachtet. Gesangbücher mit notierten Melodien (Gâthas) finden sich erst in ziemlich später Zeit.

[1] M. Winternitz, Geschichte der ind. Literatur (Leipzig 1904).

Auch über die weltliche Musik der vedischen Zeit geben die alten Lieder manchen Aufschluß. „Wenn der Frühling kam oder sonst ein Fest begangen wurde, schmückten sich Jünglinge und Mädchen und eilten auf den Anger oder unter die weitschattige Dorfficus zum Reigen. Lustig ertönten die Klänge der Zymbel (âghâti) und einander gegenseitig umfassend, schwangen sich die Paare. Von dem Lärm und Jauchzen der Tanzenden, vom Tönen der Musik erdröhnte der Erdboden.“ Die Laute (vînâ), die Flöte (vâna und tûnava) werden oft erwähnt. In der Kriegsmusik blies man die Muscheltrompete (çankha) und rührte die Trommel (dundubhi). Trommelschläger, Lautenspieler, Flöten- und Muschelbläser bilden nebst den Händeklatschern das typische Orchester.[1]



Tanz am Hofe zu Pâtaliputra.

In nachvedischer Zeit gesellt sich zum liturgischen Gesang als ein neuer Faktor des Kultus noch der Bajaderentanz. Diese Bräute Gottes (devadâsî), Abbilder der himmlischen Apsaras sind bei den Tempeln angestellt und führen dort bei den religiösen Festen pantomimische Tänze auf, deren Stoff aus dem Mythenkreise der betreffenden Gottheit entlehnt ist. Vielfach wird zum Tanze auch gesungen. Bei den Festen Krischnas geht es zügellos und orgiastisch zu. Neben den seßhaften Bajaderen gibt es noch fahrende, welche mit einer kleinen Kapelle truppweise durch das Land ziehen und ihre Dienste auch für weltliche Lustbarkeiten anbieten. Auch die Fürsten pflegen sich zu ihrer Hofmusik ein Ballettkorps zu halten und von beiden begleiten zu lassen, sogar auf die Jagd. Ein Relief aus dem 2. Jahrh. n. Chr. am Tempel zu Taradschi

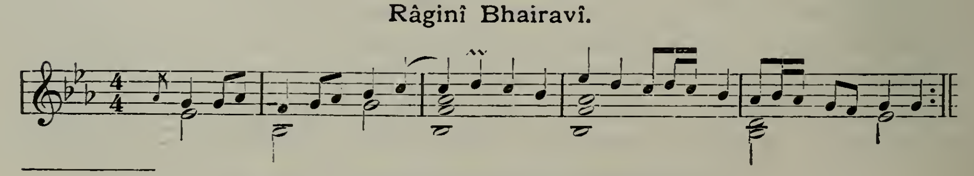
[1] Zimmer, Altindisches Leben (Berlin 1879) S. 288.

bildet ein prächtiges Hoffest sehr lebendig ab. Der König von Pâtaliputra sieht einer Tänzerin zu, die, anmutig ihren Schleier hebend, den Tanz ausführt, wozu ein aus je 3 Männern und Frauen zusammengesetztes Orchester aufspielt. Einfacher Tanz (nritta), Tanz mit Pantomime (nritya), Tanz mit Deklamation (nâtya) fehlen bei keiner Festlichkeit im Himmel und auf Erden. Zu jedem Fürstenpalast gehörte ein Tanzsaal (nâtya câlâ) und ein Konzertsaal (samgîta câlâ).

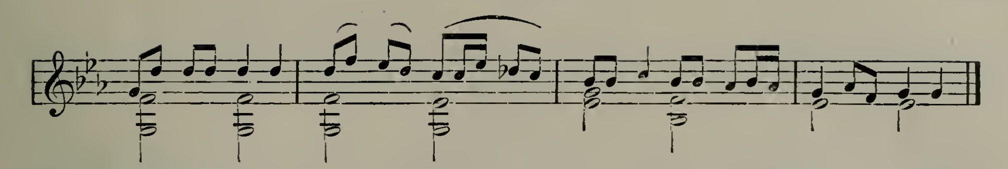
Auf Bitten der Götter schuf Brahma, wie die Fabel will, zu den vier Veden einen fünften, den Nâtya-Veda, das heilige Theaterbuch, wonach Bharata die Tänze, Pantomimen und Theatervorstellungen der Apsaras leitet. Als eine Ausgabe dieses Buches für den irdischen Gebrauch gilt die in Versen abgefaßte Dramaturgie „Nâtya-Câstra". Übrigens enthält auch der Rigveda in seinen dialogischen Liedern schon Ansätze zur Dramatik. Sicher wurden im 2. Jahrh. v. Chr. Szenen aus dem Leben Krischnas und Vischnus vor dem Volke aufgeführt und diese Festspiele (Yâtras) bestehen in Bengalen bis auf die Gegenwart. Die indische Bühne hat keinen Vorhang und wirkt nicht durch die Szenerie, sondern nur durch prachtvolle Kostüme. Die Blütezeit des indischen Dramas als fürstliches Amüsement und Würze des Hoflebens fällt in das 6. bis 8. Jahrhundert n. Chr. Der Dichter Kâlidâsa nennt mehrere Herrscher (Agnivarna, Agnimitra und dessen Sohn Vasumitra) als Freunde des Schauspiels, die es nicht unter ihrer Würde hielten, selbst Theater zu spielen. In dem Drama „Urvasi" wird der König Pururavas im Liebeswahnsinn tanzend und singend eingeführt. In „Malavika" tanzt die Titelheldin vor dem König Agnimitra und zwei Tanzmeister erörtern wiederholt technische Fragen ihrer Kunst. In „Vasantasênâ" endlich, dessen Verfasser der König Çudraka ist, beginnt der dritte Akt mit einem Gespräch nach einem stattgehabten Konzert, worin ein Virtuose namens Rebhila gesungen hat. Als Stimmungsfaktor kommt Musik auch sehr oft im indischen Drama vor, wenigstens bis zur Eroberung des Landes durch die Mohammedaner (10. Jahrh.). Danach lösten die Schauspielertruppen sich auf und es sind in Indien fortan bloß Lesedramen gedichtet worden.

Natürlich hat sich die alte Hindumusik nicht rein erhalten, sondern ist stark mit fremden, zumal arabischen Elementen durchsetzt worden. Lieder arabischen Ursprungs heißen T e r â m a. Solche, die aus Persien stammen: R e k t a h. Gesänge mongolischen Ursprungs werden T u p p a h genannt. Manche der eigentlichen Hindumelodien sind von großer melodischer Schönheit, etwa wie das folgende von Polak[1] harmonisierte Adagio:

Râginî Bhairavî.

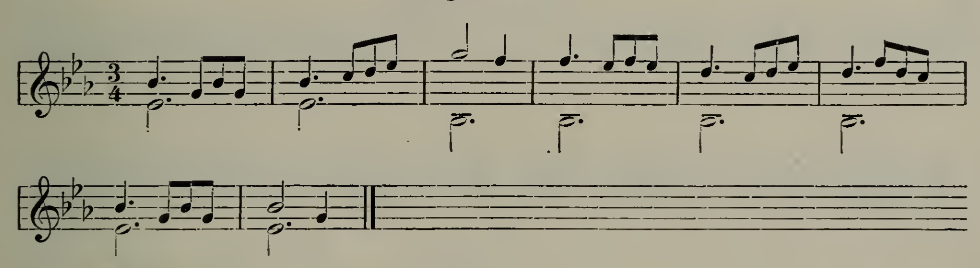


[1] A. a. O. S. 22. Eine Oktave tiefer als notiert zu lesen.



oder wie das ganz europäisch klingende, ebendaher[1] entnommene:

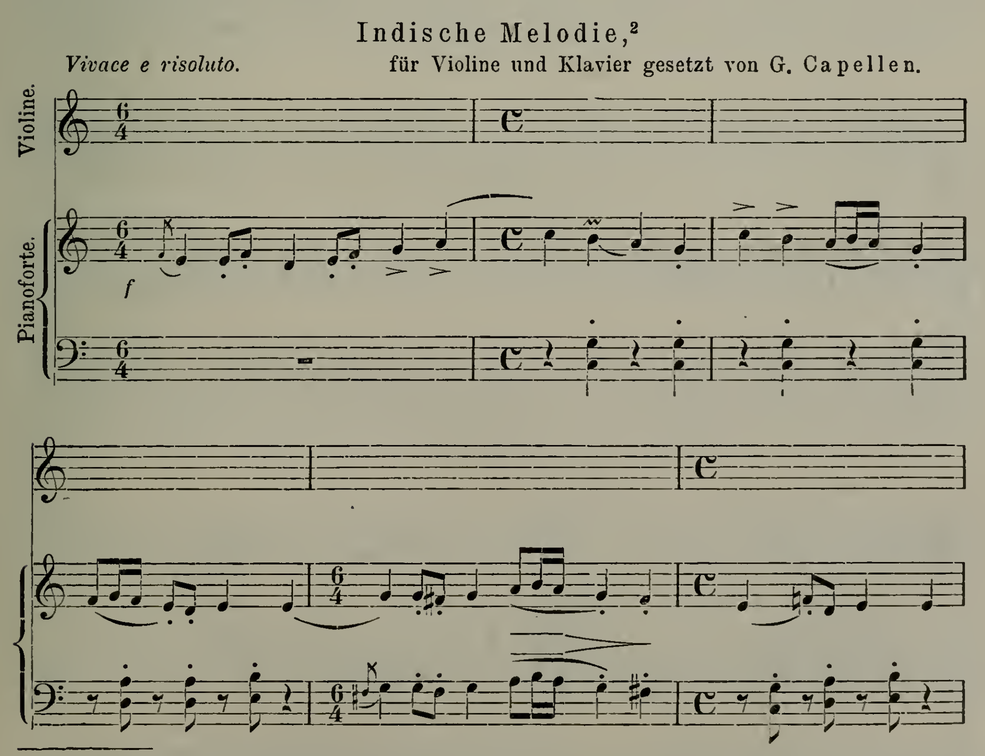
Râginî Mând.



Diese Melodien hat Polak in europäischem Es dur harmonisiert. Es wird vom Interesse sein die „exotische“ Harmonisierung Capellens in E-phrygisch (chromatischem Grossmoll) damit zu vergleichen, zumal sie auch als Probe der vielgestaltigen indischen Rhythmik dienen kann.

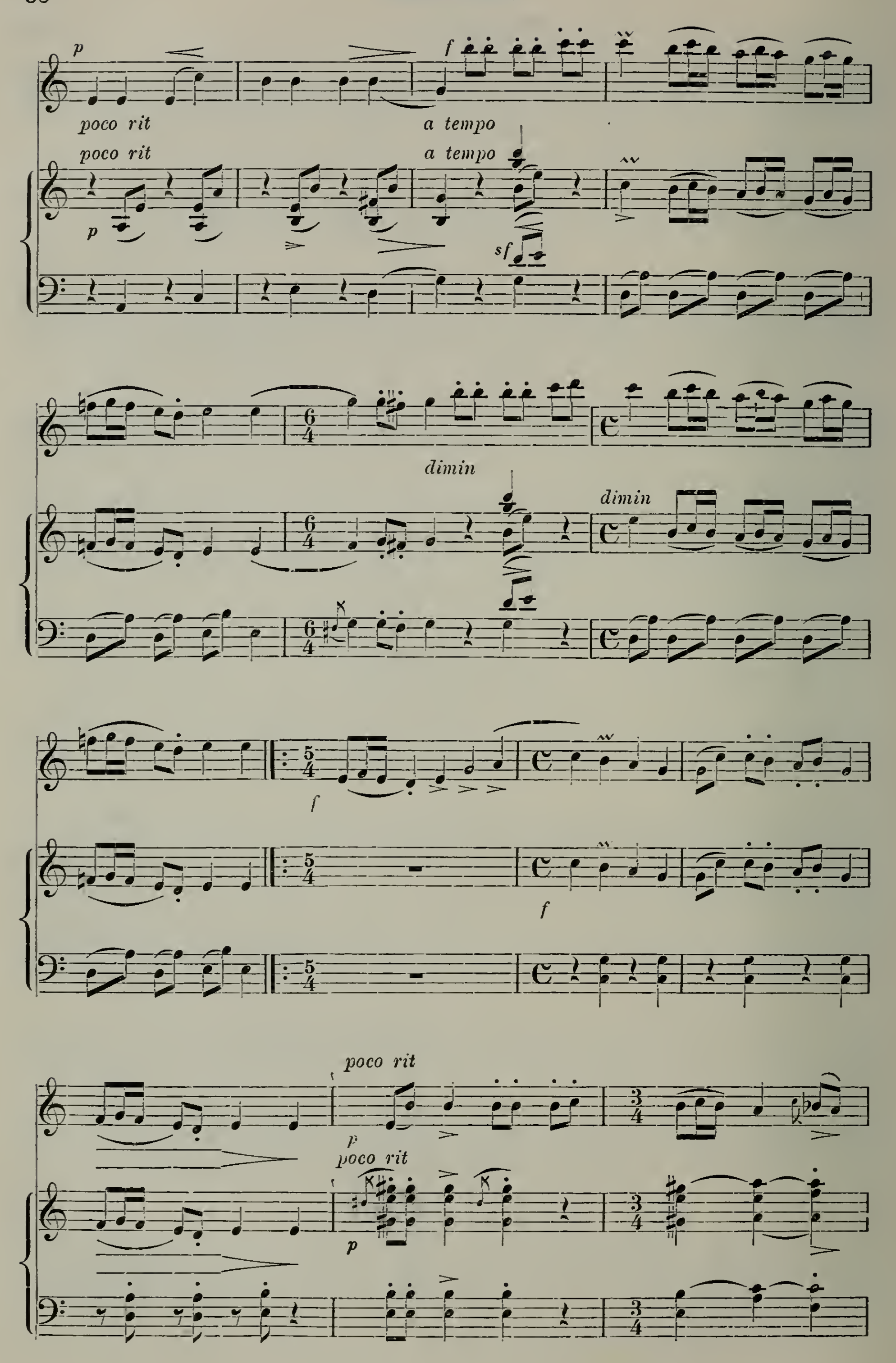
Indische Melodie,[2]

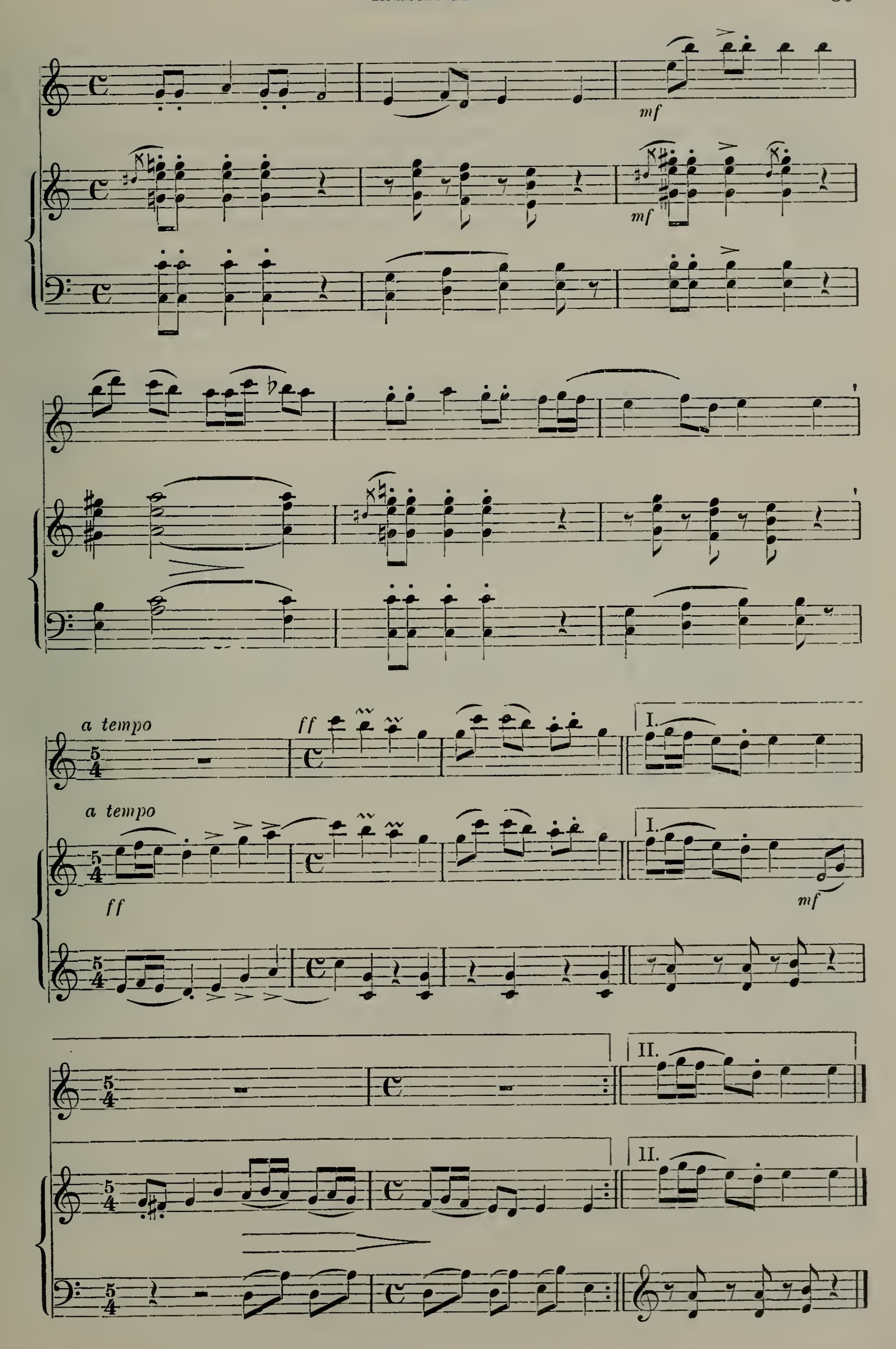
für Violine und Klavier gesetzt von G. Capellen.



[1] A. a. O. S. 21.

[2] Mit besonderer Erlaubnis des Bearbeiters.


poco rit
a tempo
poco rit
a tempo
dimin
dimin
poco rit
poco rit

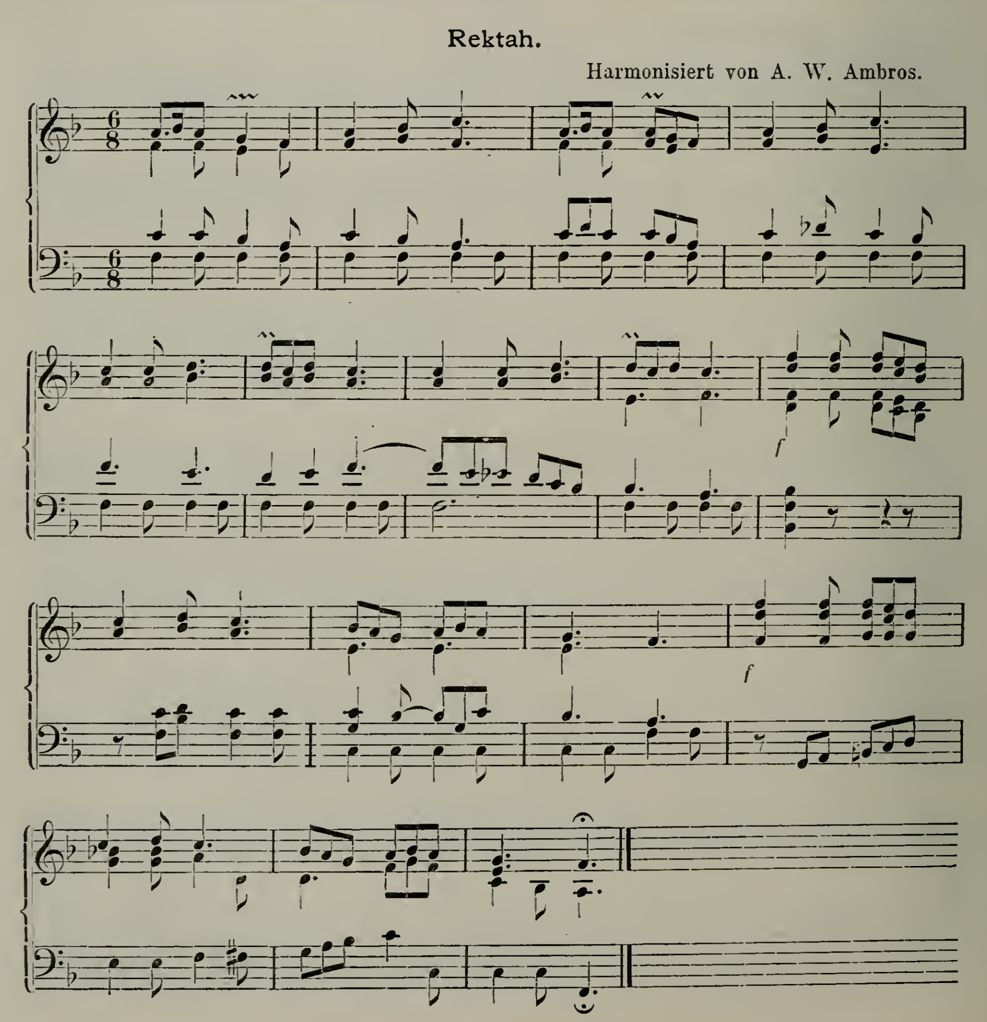


mf
mf
a tempo
ff
I.
a tempo
ff
mf
II.
II.

Das Charakteristische der indischen Musik liegt in dem großen Reichtum ihrer Tonarten. Außer der siebenstufigen Normaltonleiter kennt die Praxis nämlich auch eine Teilung der Oktave in 22 Teiltöne (sruti), von denen jeder den Ausgangspunkt einer Tonart bilden kann. Und zwar unterscheidet der Theoretiker Pavana 6 Haupttonarten und 30 Nebentonarten, deren Unterschiede oft nur in der Auslassung gewisser Intervalle bestehen. „Der indische Kunstgenius war bemüht, jeder Tonart den ihr eigenen Klangcharakter auf das feinste abzulauschen und ihn zum Ausdruck mannigfacher Gefühle und Stimmungen zu formen. Dies geht so weit, daß man für jede Jahres- und Tageszeit bestimmte, ihrer Stimmung entsprechende Ragas hat.“ Wo unser, durch die temperierte Skala vergröberter Tonsinn aus indischer Musik schlechthin Dur heraushört, liegen meist viel feiner differenzierte Tonreihen zugrunde. Auch jede Landschaft, jede Provinz besitzt ihren eigenen Stil in den Melodien und in deren hundertfältigen Verzierungen.

Rektah.

Harmonisiert von A. W. Ambros.



Die Musik hat nach der Anschauung der Inder den Zweck, die Einbildungskraft zu ergötzen und auch ihre vielen wissenschaftlichen Werke über die Kunst,[1] die merkwürdigerweise nicht selten in Versen abgefaßt zu sein pflegen, appellieren mehr an die lebhafte Phantasie als an den nüchternen Verstand. Phantastische Willkür tritt an Stelle der bei den sonstigen Musikgelehrten des Orients angestrebten Erforschung der mathematischen und physikalischen Gesetze der Tonkunst und wo die Begriffe fehlen, stellt ein Mythus zur rechten Zeit sich ein. Pavana z. B. motiviert sein System damit, daß Krischna aus seinem Kopfe fünf Ragas hervorgehen ließ, seine Gemahlin Parbuti eine sechste, worauf Brahma sich veranlaßt sah, noch 30 Nebenton-

Probe der Notenschrift von Somanâtha.

arten hinzuzuschaffen. So wird z. B. die Tonart unter dem Bild einer Familie, deren einzelne Töne ihre Söhne und Töchter sind, versinnlicht oder in bezug auf die oben gestreifte Sage die Tonart mit dem Namen einer Nymphe benannt. Auch die Titel der wissenschaftlichen Bücher erscheinen sehr bilderreich: z. B. „Spiegel der Gesänge“, „See der Melodien“, „Ergötzung der Gesellschaften“. Am bekanntesten ist das 1609 von Somanâtha verfaßte Râgavibhoda (d. h. Skalenlehre). Die Bezeichnung der Töne erfolgt in der weltlichen Musik meist durch Silben bezw. durch Silbenzeichen,[2] in der geistlichen meist durch Zahlen, während die rhythmischen Verhältnisse durch krumme und geschwungene Linien geregelt werden. Als Schlußzeichen wird das Bild einer Lotosblüte gebraucht. Somanâtha[3] hat übrigens auch für die mannigfachen Anschlags- und Spielweisen der Vina besondere Zeichen erfunden und etwa fünfzig seiner Lautenstücke darin niedergeschrieben. Aber das ist ein

[1] Sie behandeln drei Disziplinen: gâna (Gesang), vadya (Instrumentenspiel), nritya (mimische Künste, Tanz und Theater).

[2] Hier die indische Durtonleiter:

a	h	cis	d	e	fis	gis
sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*

ma heisst auch madhyama, der Mittelton.

[3] Simon. Die Notationen des Somanâtha. (Bayrische S. B. 1903.)

Ausnahmsfall. Noch immer genügt dem Inder in der Regel die mündliche Überlieferung. Und das ist bei der Art, wie er musiziert, sehr begreiflich. Es existiert eine Anzahl von alten Melodien (râga, ragînî) oder besser: von Melodienschemen, welche der Sänger und Spieler durch Vortrag, Auszierung



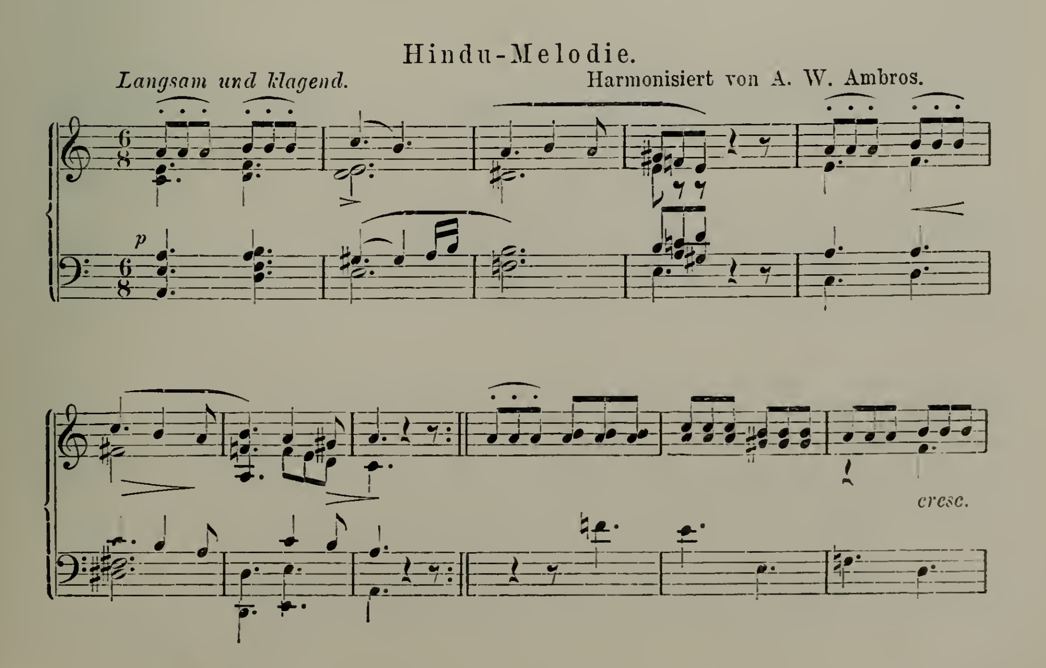
Indische Instrumente.
1. Sarô. 2. Sarangi. 3. Sitar. 4. Nagassaran. 5. Nursing.

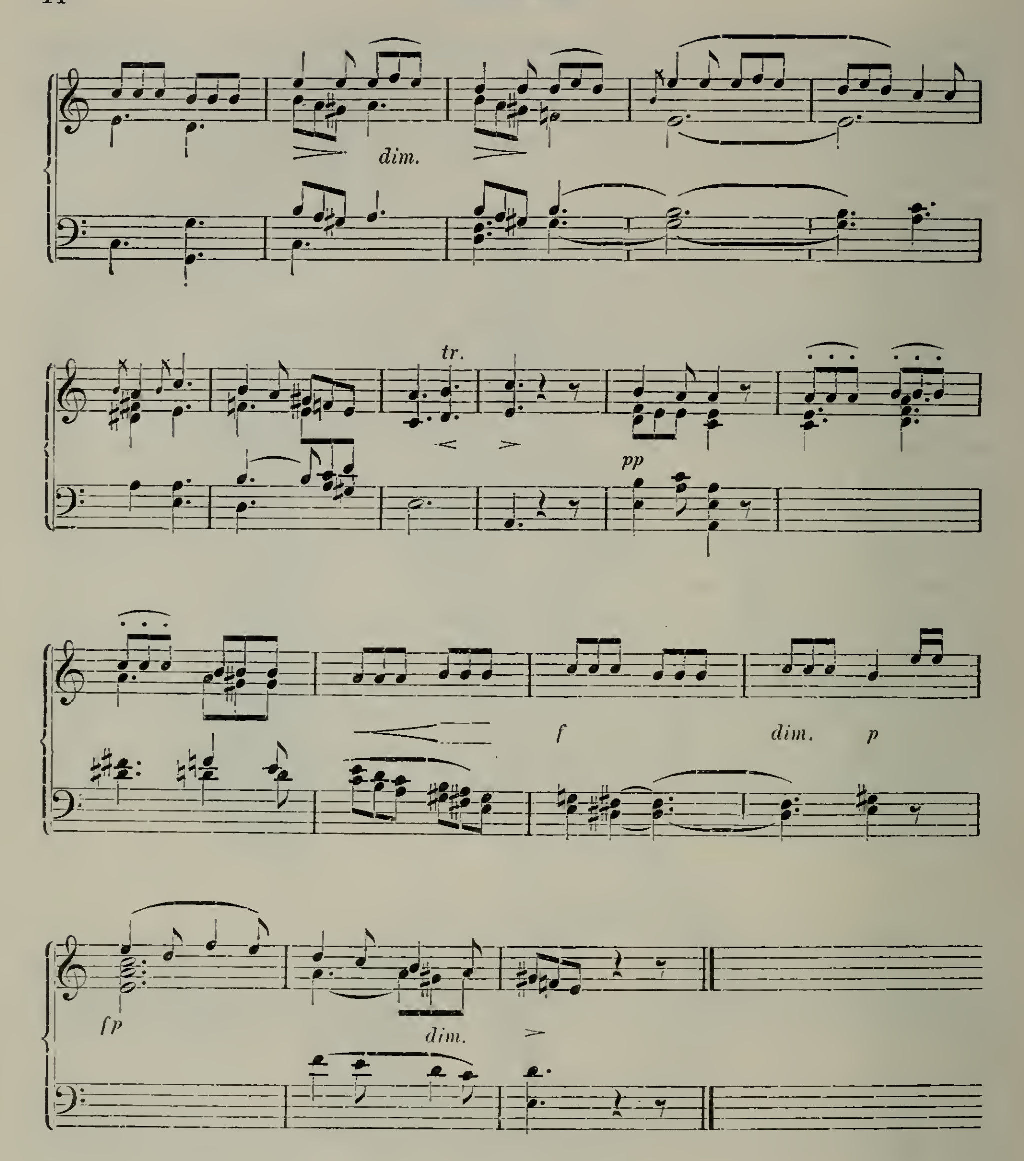
und Umbildung lebendig machen muß. „Neuere Kompositionen, welche die alten Vorbilder nicht berücksichtigen, gelten als stilverletzend und unklassisch. Es gibt daher keine Komponisten in unserem Sinne, da die Kompositionen eigentlich Variationen eines alten Themas sind. Anderseits ist jeder reproduzierende gleichzeitig ein schöpferischer Künstler, da dem Spieler nie eine voll ausgeführte Komposition übermittelt wird. Der Musikunterricht ist durch die Eifersucht stark beschränkt, womit die Meister den Schatz der ihnen über-

lieferten Traditionen hüten." Sie verbieten dem Schüler, einen vorgespielten Râga niederzuschreiben, ja sie machen im Spiel vor Fremden oft absichtlich Fehler, um die wahre Gestalt des Râga zu verschleiern.

Die große Freiheit der indischen Musik in bezug auf Takt, Rhythmus und Periodenbau, die in unserer modernsten Musik (Max Reger) wieder aufgenommen zu werden scheint, ist schon aus einigen der mitgeteilten Proben ersichtlich. Die für unser Gefühl „schwierigen" $^5/_4$- und $^7/_4$-Taktarten sind dem Inder, wie überhaupt dem Orientalen, etwas sehr Natürliches und Geläufiges und man versteht, warum unter uns Europäern gerade die für rhythmische Wirkung so empfänglichen Franzosen sich bisher am ehesten mit orientalischen Musikelementen befreunden konnten.

Von den Instrumenten der Inder wurden schon einige genannt. Sie zeichnen sich meist durch eine besondere Schönheit der Form aus. Man spielt jetzt außer dem Nationalinstrumente, der Vina, von Saiteninstrumenten noch die alte sechssaitige Sârangî (Sanskrit: sarvarasa), die dreisaitige, ausgeschweifte Sarô oder Serinda, die in der Stadt Patna, dem Cremona Indiens, verfertigt wird. Eine moderne Form der Sârangî ist die Kniegeige Dilruba, welche besonders die nordindischen Musikdilettanten bevorzugen. Dazu noch die Gitarre (Sitar oder Magoudi). Harfeninstrumente fehlen bezeichnenderweise vollständig. Unter den Blaswerkzeugen nenne ich zunächst den Nagassaran, eine Art Oboe, ferner die langgestreckte, bei Begräbnissen übliche Posaune (Tare), das bengalische Horn (Nursing) und den Dudelsack (Turti). Natürlich gibt es auch eine Menge Schlagwerkzeuge, Tamtam (Becken), Naguar (Trommel), Pambû (Doppelpauke).




dim.
tr.
pp
f
dim.
p
fp
dim.

Arabien.

Den Typus der semitischen Musik repräsentiert uns die der Araber,[1] welche im Westen durch die Mauren auf Spanien, von Algier aus auf Frankreich eingewirkt hat, die im Osten Persien beherrscht und mit dem Islam bis nach Indien vorgedrungen ist. So umfaßt ihr Bereich einen ungeheuren Länderkomplex und wenn man von orientalischer Musik spricht, hat man vorzugsweise sie im Auge. Natürlich gibt es für den Kenner nicht unbedeutende landschaftliche Verschiedenheiten, aber die gemeinsamen Merkmale sind kennzeichnend genug, um von der arabischen Tonkunst als einer eigenen Gattung zu sprechen.
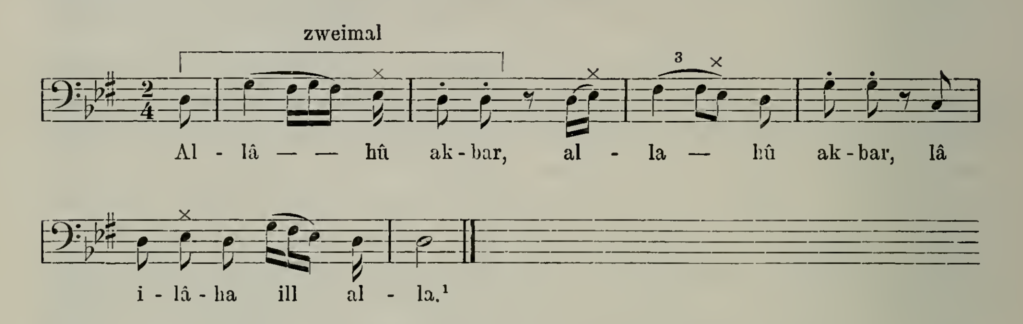
Bevor ihnen Mohammed mit der religiösen eine politische Aufgabe zuwies, kann von einer Geschichte der Araber keine Rede sein. In altpatriarchalischer Weise lebten die Söhne der Wüste unter endlosen Stammesfehden dahin. Der arabische Schriftsteller Ibn Chaldun († 1405) hat sogar gemeint, seine Landsleute hätten vor dem Islam zwar eine reiche Poesie, aber an Musik nicht mehr als die „Hida", die primitiven Rufe zum Antreiben der Kamele besessen. Das ist natürlich Übertreibung, denn schon die Griechen wußten von den arabischen Hirten zu erzählen, wie sie nachts am Lagerfeuer, ihre Herde hütend, bis zum Morgenaufgang auf der Flöte spielen. Sonst wurde die Musik zumeist von Sklavinnen ausgeübt. Der Dichter Amrilkais (6. Jahrh.) schildert, wie er mit seiner Horde an den Zisternen Rast zu halten pflegte. Am Abend wurde gespielt, getrunken und dem Gesange der Mädchen gelauscht. War die Zisterne leer, so zog die Sippe weiter. Ein uraltes arabisches Sprichwort spielt auf zwei Sängerinnen des Amalekiterfürsten Moawija an, die man seine beiden Zikaden nannte. Charakteristisch ist, daß die Terminologie der arabischen Musiklehre (die rhythmischen Fachausdrücke langer, kurzer Strick, Pflöckchen, Zweckchen) durchaus der Technik des Zeltaufschlagens bezw. Abbrechens, also offenbar dem Vorstellungskreis eines Nomadenvolkes entlehnt ist.

Eine Beschwingung des musikalischen Geistes durch die Musik, wie sie sonst alle großen Völker erfahren haben, ist einzig und allein den Arabern nicht zuteil geworden. Mohammed war kein Freund der Musik, er sah in ihr einen „Rat des Teufels", um die Menschen zu verweichlichen und zu verderben.[2] Gleichwohl hat sogar die Autorität seines Korans der Natur nicht

[1] Andres, Cartas sobre la musica de los Arabes (1787). C. de Perceval, Notices sur les musiciens arabes (Paris 1873). Dechevrens, La musique arabe (Paris 1898). Kiesewetter, Die Musik der Araber (Leipzig 1842). Christianowitsch, Esquisse historique de la musique arabe (Cologne 1863). Burkhard, Notes on the Bedouins and Wahabys (London 1830). La Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne, 4 Bände (Paris 1780). J. Rouanet, La musique arabe (Algier 1905). Villoteau, L'état actuel de la musique en Egypte (Paris 1823/26).

[2] Merkwürdig ist, daß Mohammeds religiöse Ekstasen von Tonvorstellungen begleitet waren. Die Offenbarung kam über ihn „wie das Klingen eines Glöckchens", er hörte rufende und singende Stimmen etc.

gebieten können und der Prophet ließ es sich gefallen, daß in der Schlacht bei Ohod (625 n. Chr.) die von der Dichterin Hid geführten Frauen seine Krieger zum Klange der Handpauken durch Lieder befeuerten. Und mochte hier und da ein musikfeindlicher Kalif, wie Almansor, einem Lautenspieler das Instrument auf dem Kopf zerschlagen lassen: schon Omar, Mohammeds Nachfolger, nahm das Verbot der Musik nicht buchstäblich und führte z. B. die Rufe der Muezzin ein, womit diese von den Minareten herab in langgezogenen Tönen und begeisterten Passagen die Gläubigen noch immer täglich zum Gebete laden. Hier ein einfacher Muezzinruf aus Aleppo (nach Dalman):



Bald wurde in Mekka selbst eine eigene Schule des Gesanges errichtet. Die Entwicklung einer reichen Kultusmusik aus diesen Elementen hat das Verbot des Religionsstifters immerhin verhindert.[2] Einen ganz anderen Charakter als die Muezzinrufe zeigen die rasenden Tänze der Fakir (Derwische), die sie zur Flöte aufführen und worin wir wohl noch Reste des wilden, altsemitischen Naturdienstes erblicken dürfen.

Die weltliche Musik der Araber steht seit dem Ende des 7. Jahrhunderts ganz unter persischem Einfluß.

Die arischen Perser standen kulturell den verwandten Indern sehr nahe. Ihre alten Priester, die Kawi, waren Opferer und Hymnensänger. Durch die religiöse Reform des Zarathustra (Zoroaster) schieden sich die Ostiranier, das „Zendvolk“, von den westlichen Stammesgenossen und ihre heiligen Schriften (Zendavesta) enthalten viele, den vedischen ähnliche Hymnen (gâtha). Die Westiranier hingegen schlossen sich mehr ihren semitischen Nachbarn, den Babyloniern und Assyriern an. Parmenio nahm zu Damaskus den Harem des Darius mit 329 Musikantinnen gefangen. Griechischen Einfluß scheinen sich die Perser auch nach der Eroberung des Landes durch Alexander den Großen ferngehalten zu haben, während z. B. die benachbarten Parther sich griechische Tragödien von griechischen Sängern aufführen ließen. Die Sassanidenkönige

---

[1] Man vergleiche die köstliche Nachahmung der Muezzinrufe in Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“.

[2] Die Kommentatoren haben sich viele Mühe gegeben, zu beweisen, daß Mohammeds Gegnerschaft nur der schlechten, unheiligen Musik gegolten habe.

blieben gleichfalls dem asiatischen Geschmack treu und das Felsenrelief von Tak-i-Boston zeigt König Chosru, gleich einem assyrischen Herrscher auf seinem Jagdschiff, von einer Barke mit musizierenden Frauen begleitet. Von ihm erzählt die Sage, daß ihn, da er als Prinz in der Verbannung lebte, der Gesang seines wunderbaren Sängers Barbud tröstete. Nach dem Siege des Islam waren es vornehmlich Perser, die ihren arabischen Überwindern die Segnungen der Tonkunst zuführten.

Schon am Hofe zu Damaskus wimmelte es von Rezitatoren, Sängern und Tänzern beiderlei Geschlechtes, welche die berühmten Abendgesellschaften der Kalifen zu großen Hörens- und Sehenswürdigkeiten machten.[1] Persien und die Singschulen zu Mekka und Medina lieferten die erforderlichen Künstler. Kalif Valid II. war nicht nur ein großer Musikfreund, sondern sang und komponierte selbst. Dem Sänger Mahbad aus Mekka schenkte er, als er ihn zum erstenmal hörte, seine Börse mit 1500 Goldstücken. Noch üppiger ging es später bei den Kalifen von Bagdad zu, wo alle Pracht und Herrlichkeit des Orients sich entfaltete, besonders unter Harun Alraschid († 809). Wir hören, daß selbst Fürstinnen Gesang und Lautenspiel pflegten, hören von großen Sängerinnen, wie der schönen Dokat, von Komponistinnen, wie der flatterhaften Preïb, welche 21500 Melodien erfunden haben soll. Und Namen bedeutender Sänger dieser Zeit wie Mossuli und sein Sohn Isak sind jedem arabischen Musiker bis ins ferne Tunis noch heutigen Tages geläufig. Dem Sobeir ibn Dalman schenkte Harun eine Riesensumme und zwei Dörfer für ein einziges Lied, dessen Text der Kalif selbst verfaßt hatte, dem Moseli 600000 Dirham und ein Landhaus für drei Lieder.

In dieser Zeit ist der arabisch-persische Kunststil ausgebildet worden, der in der Musik der Vornehmen und überhaupt in den Städten bis heute herrscht. Sein kennzeichnendes Prinzip ist die reichste Variation und vor allem die feinst differenzierte Verzierung einer gegebenen Melodie bis zur völligen Unkenntlichkeit des Originals, und wie in der bildenden Kunst die Arabeske, so gibt die Fioritur das stilistische Merkmal der arabisch-persischen Tonkunst.

Dagegen scheint die Ausbildung großer zyklischer Musikformen, welche die Araber ihre „Opern“ nennen, ein Werk der folgenden, der kordobanischen Epoche des arabischen Geisteslebens zu sein. Es traf sich glücklich, daß der Kunstsinn der maurischen Kalifen die Geistesschätze seines Volkes nach Spanien herübergerettet hatte, als die Mongolen der arabischen Kultur in Asien ein Ende machten. Eine der genannten Formen ist die Nuba, die man mit ihren durch die Tradition genau bestimmten Sätzen und Zwischengliedern unserer Symphonie vergleichen könnte.[2] Das Schema eines solchen Werkes (die Gesangstücke sind durch fetten Druck hervorgehoben) lautet:

---

[1] Kremer, Kulturgeschichte des Orients. 2 Bände (Wien 1875/7).

[2] Und zwar der modernsten Mahlerschen, wo auch instrumentale und vokale Sätze einander ablösen.

Daïra, Gesungene Einleitung.

1. Mestekber, Vorspiel (taktlose, freie Phantasie);
2. Tuschiat, Ouvertüre (nur selten im geraden Takt);

Jedes mit einem kurzen Vorspiel (kersi).

3. **Messeder (Adagio)**
4. **Betaïhi (Andante)**
5. **Derdj, (Allegro)**
6. **Nessraf (Vivace)** [im Tripeltakt]
7. Neklass (Presto).

In immer schnellerem Zeitmaß.

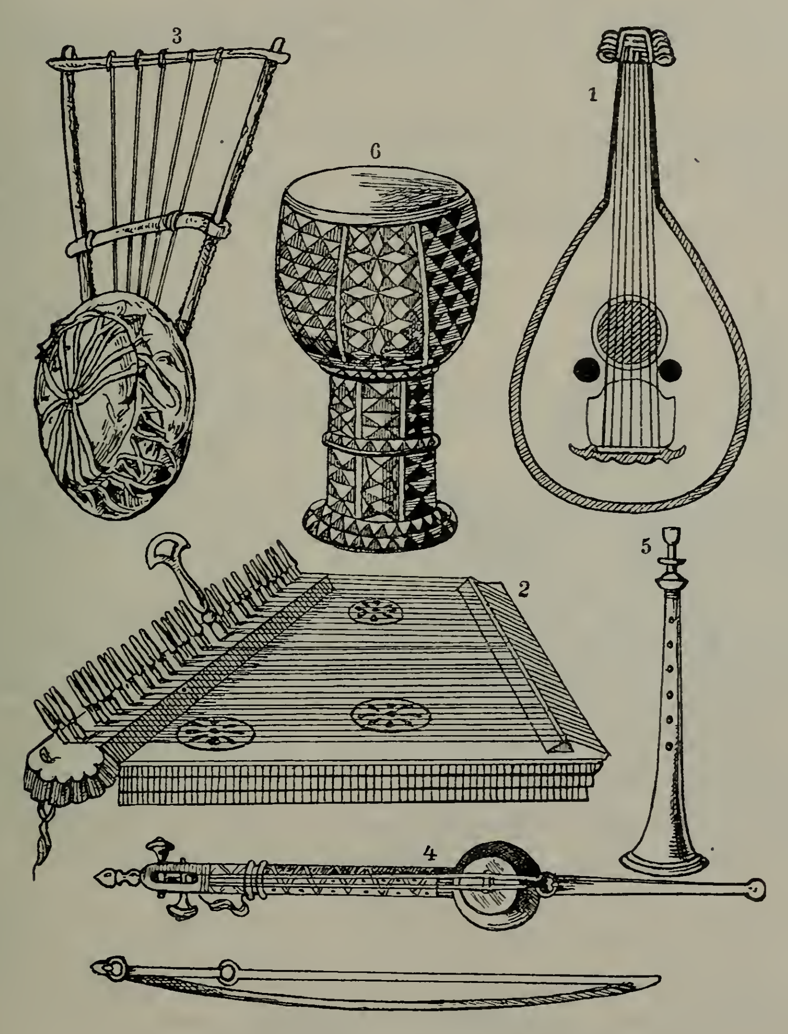
Diese Nubet (Mehrzahl von Nuba) gelten als die klassische Musik. Weniger klassisch sind schon die Neklabat, deren gesungener Kern sich aus Sätzen in verschiedenen Tonarten zusammensetzt.

Die wissenschaftliche Beschäftigung der Araber mit der Musik begann schon zur Zeit Harun Alraschids. Auf Chalil, ihren ersten Musikschriftsteller, folgten mehrere Ärzte, die aber mehr den physiologischen Wirkungen der Kunst ihre Aufmerksamkeit schenkten. Ibnol Heisem z. B. schrieb über den Einfluß der Musik auf die Seele der Tiere, während Avicenna besonders die Heilkraft der Musik erörterte. Die Bemühungen des Philosophen Alfarabi (10. Jahrh.), die griechische Musiktheorie einzuführen, blieben erfolglos. Im 14. Jahrhundert wurde Persien die Heimat einer neuen Schule, die übrigens ein gebürtiger Araber, Saffiedin, begründet hat. Zu ihren Koryphäen zählt Mahmud Schirasi, Mahmud el Almul und Ben Issa, welch letzterer (zugleich berühmter Rechtsgelehrter) um 1344 öffentliche Vorlesungen über Musik abhielt. Diese Theoretiker[1] übernahmen die altarabische Einteilung der Oktav in 17 Dritteltöne, und knüpften tüftelige Spekulationen daran. Doch drangen sie damit ebensowenig über die Studierstube hinaus, als ihre „Messel-Theorie", welche die Konsonanz der Terz und Sext lang vor dem Abendland lehrte, sie zur harmonischen Musik geführt hat. In der Praxis werden diese 17 Töne der Oktav, welche sich daraus ergeben, daß der Araber zwischen Kreuz- und B-Tönen genau unterscheidet, insofern reduziert, als man stets entweder nur Kreuz- oder nur B-Töne spielt. Auf Grund der diatonischen und chromatischen Skala bildet man 12 Haupttonarten, die sich noch durch Stimmungsdifferenzen einzelner Intervalle unterscheiden. Jeder Tonart wird eine bestimmte Gemütswirkung zugeschrieben. Uschak, Newa und Buschelik erwecken in der Seele Tapferkeit, Lust und Fröhlichkeit. Rast, Newrus, Irak und Isfahan beruhigen; Büsurg, Rohawi, Zirefkend, Sengula und Husseini sind schwermütigen Charakters. Im 15. Jahrhundert brachte sich dann, entweder aus der Praxis oder durch abendländischen Einfluß, die in 12 Halbtöne geteilte Oktav zur Geltung, freilich ohne die ältere Theorie ganz beseitigen zu können, die, obwohl nicht mehr verstanden, noch immer in den Köpfen spukt. Die Erhöhung oder Verminderung der normalen Intervalle, die zu den Kennzeichen der morgen-

[1] Vergl. noch Rosegarten, Die mosl. Schriftsteller über die Theorie der Musik (Zeitschrift für Kunde des Morgenlandes V). — J. P. N. Land, Recherches sur l'histoire de la gamme Arabe (Leiden 1885) V. f. M. II (1886).

ländischen Musik gehört, wird jeweil dem Geschmack der einzelnen Sänger anheimgegeben.
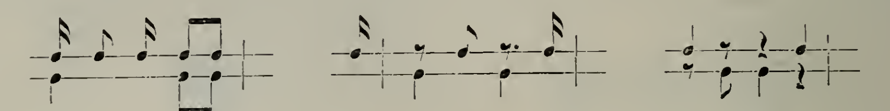
Unter den zahlreichen Musikwerkzeugen des Orients fallen besonders die Griffinstrumente auf. Zwar verliert die Annahme, wonach unsere Violine zur Zeit der Kreuzzüge von dorther eingeführt worden wäre, an Boden. Aber



Arabische Instrumente.
1. Laute. 2. Santir. 3. Kissar. 4. Kemangeh. 5. Zamr. 6. Darâbukkeh.

die in Persien heimische Laute (el oud) ist durch die Araber zu uns gekommen. Der Instrumentenreichtum der Muselmänner ist groß. Sie kennen 32 Arten der Laute, 14 der Geige (Rebab), 22 des Hackbretts (Ananun), 22 Schalmeien (Zamr) etc., dann Flöten (Ray), Klarinetten (Eraqueh), Burdonflöten (Argul), Schnabelpfeifen (Suffarah), Tamburins und Trommeln (Bender, Darabuka, Tar, Nakarieh etc.), Zimbeln (Kas) etc. Besonders sind die langgestreckten Spezies

der Geige (Kamengeh) und Laute (Tanbur) bemerkenswert. Das Orchester spielt unison, höchstens mit Orgelpunktharmonik, die Melodie wird vom Schlagzeug mit kombinierten, durch das ganze Tonstück konstanten Rhythmen begleitet, z. B.:



Diese Rhythmen gelten dem Muselmann nicht etwa als entbehrliche Zutat, sondern mindestens als ebenso wichtig, als uns die harmonische Stütze der Melodien. Die arabische, auf Trommeln und Trompeten gestellte Militärmusik hat das Abendland übernommen. Ihre Vervollkommnung zur Janitscharenmusik war aber ein Werk der Türken.



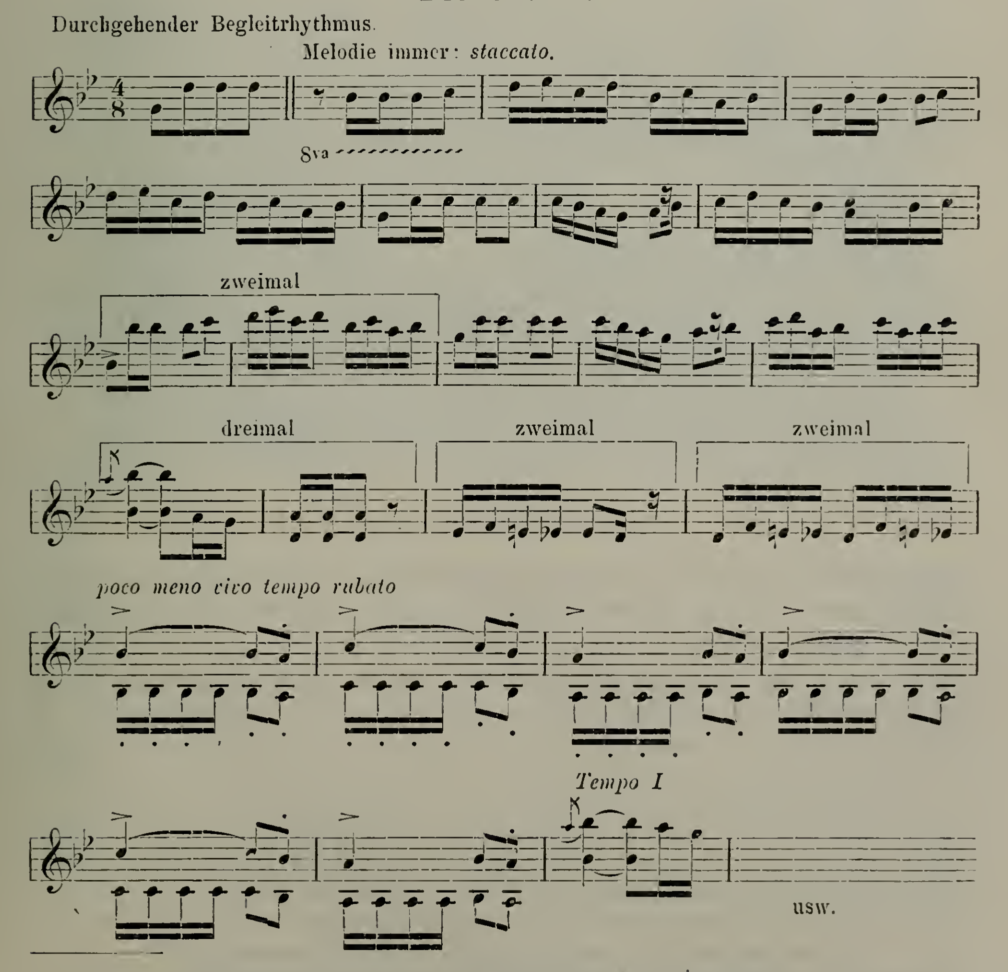
Persische Lautenspielerin.

Der türkische Einfluß blieb der letzte, den die arabische Tonkunst erfuhr. Man weiß übrigens im Orient die türkischen Elemente noch sehr gut als fremde von den altheimischen zu unterscheiden. Im übrigen führt man noch immer die 24 klassischen Nubet auf und hält noch immer an der Tradition fest, welche jeder Nacht- und Tageszeit eine bestimmte Nuba zuweist. Eine neuere Nuba-Art beginnt mit einer Ouvertüre im türkischen Stil, lenkt dann mit einem Zwischensatz (mizane) in den Takt des Vokalteiles ein, der aus mehreren Liedstrophen (ghessen) mit Chorrefrain (metlâa) besteht. Man kann sich von dieser Kunstmusik jetzt bequem einen Begriff aus der von J. Rouanet in europäischer Notenschrift herausgegebenen Sammlung machen.[1] Sie bringt auch Beispiele der Zendani, der von Frauen und Kindern gesungenen Volkslieder, welche im Gegensatz zu den auf ihren orientalischen Stil pochenden

[1] Répertoire de Musique Arabe et Maure (Algier). Bisher 22 Hefte. — Andere Musikproben bei La Borde, Kiesewetter, Christianowitsch. Salv. Daniel versah seine Chansons arabes (Paris) mit einer Klavierbegleitung, die von Kennern als „vielleicht sehr gelehrt, aber vom Standpunkt des arabischen Stiles lächerlich bezeichnet wird“.

Berufsmusikern, europäische Elemente aufgenommen haben. Der Muselmann ist ein Musikfreund; des abends im Kaffeehaus schweigend und rauchend stundenlang Musik zu hören, macht ihm stets das größte Vergnügen. Sehr eng hängt mit der Musik der Tanz zusammen, den nur die Frauen und zwar gewerbsmäßig pflegen. Sie führen in dieser Eigenschaft verschiedene Namen: in Arabien Almeh, in Afrika Ghawasie (Einzahl: Ghasie). Die letzteren, deren Hauptnummer der sogenannte Bienentanz (Bauchtanz)[1] ist, sollen einem Volksstamm angehören, der seine Abkunft auf die aus „Tausend und einer Nacht" bekannten Barmekiden zurückführt. Daß ganze Stämme sich dem musikalischen Berufe widmen ist überhaupt nicht selten. So wird z. B. Biskara von den Frauen der Naïl mit Sängerinnen und Tänzerinnen versehen und in Südarabien bildet die Pariaklasse der Schumr den Musikantenstand.
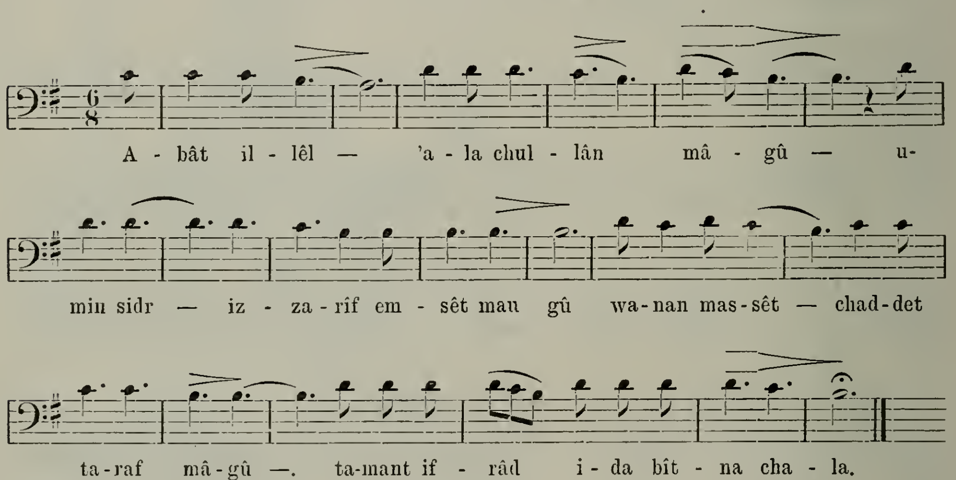
Bienentanz.



[1] Ein solcher Tanz, freilich mit den raffiniertesten Mitteln modernster Instrumentation, ist auch der „Tanz der sieben Schleier" in „Salome" von Richard Strauß.

Eine Notenschrift ist bei den Arabern und Persern so wenig in Gebrauch wie bei andern Asiaten. Die Töne der Skala haben ihre Namen: d Rast, e Dukah, × f Sikah, g Girkeh, a Navä, h Husseini, ε Irak, d Kirdan (nach Villoteau). Auch die Bezeichnung der Töne durch Zahlen ist bekannt. Aber sowohl der Bänkelsänger als der wohlgeschulte Musiker pflanzen ihre Kunst ausschließlich durch mündliche Überlieferung fort. Diese ist so zuverlässig wie die des Koran, dessen Handschriften alle verloren gehen könnten, und doch würde er sich bis auf den letzten Buchstaben aus dem Gedächtnis der Kenner rekonstruieren lassen. Von der Volksmusik der Beduinen und Landbauern gibt uns Dalman, wenigstens soweit der Gesang in Betracht kommt, genügende Proben aus Syrien und Palästina.[1] Wir hören zunächst von den volkstümlichen Vierzeilern (Atâba), worin der Wanderer und Maultiertreiber, der Wüstenreiter, der Hirt und Ackerbauer ihre Liedchen improvisieren.


Beduinische Atâba-Melodie[2].



„Die Melodien der Atâba mit ihren schwermütigen Schlußkadenzen gehören ganz eigentlich zu den Lauten, ohne die man die palästinische Landschaft nicht denken kann. Aber auch bei abendlichen Zusammenkünften bilden sie ein beliebtes Unterhaltungsmittel und ein atâbakundiger Sänger ist in Zelt und Hütte stets ein willkommener Gast.“ So reich und phantasievoll die Sprache der Lieder, so mannigfaltig ihre Form oft ist — die Beduinen bedienen

[1] Gustav H. Dalman, Palästinischer Divan. (Leipzig 1901.) Vergl. auch Scherber. Arabische Lieder. M. IV (1904) 6. — Rouanet über Volksmusik in Algier. R. M. 15. März 1905. — E. W. Lane, An account of the Manners and customs of the modern Agyptians (London 1835). H. Stumm, Tripolitanische und tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894).

[2] Deutsch: Ich verbringe die Nacht der Geliebten denkend, hungre nicht,
Und wegen der Brust der Schönen werd' ich gepeinigt,
Und ich, wenn ich die zarte Wange sauge, hungre nicht,
Acht Tage, wenn wir die Nacht draußen verbrachten.

sich sogar der künstlichen Kassidenform der klassischen Poesie —, so einfach ist die melodische, den Rahmen der Quart nur selten übersteigende Ausgestaltung. Meist wird das Gedicht Zeile für Zeile auf eine einzige Tonphrase gesungen und der Araber kann den unendlichen Wiederholungen stundenlang lauschen, ohne müde zu werden. Der Gesang ist gewöhnlich Einzelgesang; das gesellige Singen erfolgt meist so, daß der Chor zu der Strophe des Solisten den Refrain anstimmt oder die Verse des Vorsängers wiederholt. Als Begleitinstrumente dienen vor allem Tamburin (duff) und Topftrommel (dirbekki), bisweilen die Bauerngeige (rabâbi), die in Kassiden auch mit kurzen Zwischenspielen hervortritt. Mehrere hundert Lieder hat Dalman aus dem Munde von



Arabisches Ensemble.
Kanun, Tar, Kamendja, Rebeb, Kuitra.

Schnittern, Hirten, Beduinen, Fischern gesammelt, Erntelieder, Wallfahrtslieder, Schlummerlieder, Märsche (hadi), Kameltreiberlieder (hida), Hochzeitslieder, Kinderlieder, Klagelieder (die in jedem Dorf bezw. in jeder Gegend verschieden sind) etc. Eigentümlich sind auch die „Tarwid", die man bei Feierlichkeiten in langgezogenen Tönen singt und der Freudentriller der Frauen, welcher durch rasche Bewegung der Zungenspitze hervorgebracht wird, indem sie lulululululî in hoher Tonlage singen. In den Weingärten um Jerusalem locken einander die Frauen mit ähnlichen Rufen (auf lêlê) und stimmen sie um die Wette an, wie die Alpenbewohner ihre Jodler.

Zu den Hauptvergnügen des Orientalen gehört der Tanz. Meist tanzt eine Person, nicht so sehr aus eigenem Trieb, als um die Gesellschaft zu vergnügen. Kastagnetten und Trommel begleiten, der Gesang ist nicht obligat, wird manchmal durch ein Blasinstrument ersetzt. Männer oder Frauen, selten

beide gemeinsam, treten wohl auch zu einem „Stampfreigen“ zusammen, im Ostjordanland bevorzugt man „Klatschreigen“, wobei die Tänzer auf dem guten Taktteil die Hände zusammenschlagen.

Während die praktische Musik der Araber (dieses Wort natürlich immer im weitesten Sinne verstanden) und Europäer sich schon seit lange berührten und beeinflußten,[1] haben in neuester Zeit auch die Bestrebungen unserer Musikhistoriker nach den Ländern des Islam hinübergewirkt und den Impuls gegeben. die bisher bloß mündlich fortgepflanzten Denkmäler der arabischen Tonkunst zu sammeln. Der Mäcen Yafil in Algier streckte die Mittel vor und betraute den Franzosen Professor Rouanet mit der schwierigen Aufgabe. Rouanet ließ die fünf hervorragendsten Instrumentalisten der moslemitischen Welt[2] und ebensoviel erlesene Sängerinnen, die letzten Autoritäten auf dem Gebiete der alteinheimischen Kunstmusik, nach Algier kommen und notierte die von ihnen vorgetragenen Kompositionen, die dann für Klavier arrangiert, als Kollektion Yafil im Druck erscheinen. Ob es freilich gelingen wird, die überlieferte Nationalmusik der Araber lebendig zu erhalten, ob sie nicht einer andern, dem Wesen nach europäischen, nur gewisse äußere Züge dem aussterbenden Original entnehmenden Musik wird weichen müssen, bleibt eine offene Frage.

Vorderhand hat es den Anschein, als dränge unsere abendländische Musik im Osten und Süden überall die eingeborenen exotischen Musikkulturen zurück. Natürlich kann es noch immer geschehen, daß da oder dort eine nationale Bewegung aufflammt, die eine Wiedergeburt der alten Heimatkunst durchsetzt. Jedenfalls aber wird die jetzt immer nähere Verbindung und der immer regere Verkehr zwischen unsern Ländern und denen des Orients auch nicht ganz ohne Einfluß auf die Musik des Abendlandes bleiben, die, wie wir ja wissen, schon seit längerer Zeit arabischen Musikelementen gerne Raum gibt.

---

[1] Die Musik der Islamvölker hat seit dem Beginn der Neuzeit die Aufmerksamkeit unserer Tonkünstler erweckt und die burlesken Mohrentänze (Moriskos) in Mode gebracht. Seit dem Türkenkriege konzentrierte sich dieses Interesse mehr auf den Orient, die Janitscharenmusik wurde im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von den abendländischen Armeen übernommen und die Türkenopern (Gretrys „Caravane von Cairo“ 1783) kamen auf. Mozart (Türkischer Marsch „alla turca“ in der Klaviersonate A dur), Ouvertüre und Osminmusik der „Entführung“ bezeichnet den Gipfel dieser imitierenden türkischen Richtung. Auch Beethoven hat einen berühmten türkischen Marsch („Ruinen von Athen“) komponiert. Weber übernahm im „Oberon“ eine originale türkische Melodie.

In Frankreich brach F. David die Bahn, indem er in seiner „Wüste“ aus eigener Anschauung zuerst die Stimmungen des Orients symphonisch zu fassen suchte und originale Weisen hineinverwob. Seither hat der Verkehr mit den nordafrikanischen Kolonien das Interesse für arabische Musik immer wieder angeregt, namentlich die algerischen Militärmärsche werden populär und Künstler wie Saint-Saëns verwerten solche Elemente auch in der Kunstmusik (Suite algérienne, Rêverie arabe, Samson und Dalila).

Von neueren Deutschen sei außer Cornelius und Strauß besonders Humperdinck „Maurische Rhapsodie“ hervorgehoben. Vergl. Tiersot, La musique des Arabes. Menestrel 1902 (No. 11/12).

[2] Vergl. die Abbildung dieses Ensembles S. 53.

Weitere Literatur über exotische Musik.[1]

Amerika.

Curtis, Songs of ancient Amerika (New York, G. Schirmer 1906).
Baker, Die Musik der nordamerikanischen Wilden (Leipzig 1882).
Fletcher, Indian story and song (Boston 1901).
Sapper, Volksmusik bei den Indianerstämmen (N. M.-Z. 1892).
Stumpf, Lieder der Bellakula-Indianer (V. f. M. II).



Altmexikanischer Kriegertanz beim Krönungsfeste (Mitteilungen der Anthropol. Gesellschaft, Wien 1904). Stehpauke (ueuetl) und Querpauke (teponaztli).

Saville, The Musical Bow in Ancient Mexico (Americ. Anthrop. Sept. 1898; Aug. 1897)
Allen, Slave Songs of the United States (New York 1867). Die Negerlieder (nigger songs) in Amerika sind meist übernommene irische und schottische Melodien.
Ende, Die Musik der nordamerikanischen Indianer (M. II 1903, No. 10).
Boas, Songs of the Kwakintl Indians (J. A. f. E. 1896. IX. Suppl.).
Rollmann, Flöten und Pfeifen aus Altmexiko (Mitt. aus d. ethnogr. Sammlung des Basler Universitätsmuseums 1895).
Seler, Altmexikanische Knochenrasseln (Globus 74).
— Mittelamerikanische Musikinstrumente (Globus 76).

Asien.

Petermann, Die Musik der Armenier (Zeitschr. d. morgenl. Gesellschaft V 1851).
Komitas, Quatre mélodies Arméniennes (L. M. II).
Chodzko, Specimens of the popular poetry of Persia (London 1892).
Proff-Kalfaian, La chanson arménienne (R. M. 1905. No. 5).
Aubry, La chanson géorgienne (Ebenda).

[1] Ohne Anspruch auf Vollständigkeit, bloß als Fingerzeig für weitere Studien.

Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen (Berlin 1901).
Knosp, Über annamitische Musik (S. I. M. VIII).
— Die Musik in Hinterindien (N. M.-Z. 1903, No. 6, 7, 8, 9).
Simon, Quellen zur indischen Musik Dâmadara (Zeitschr. d. morgenl. Gesellschaft Bd. 56).
Pingle, Indian music (Bombay 1898).
Luschan, Türkische Volkslieder aus Nordsyrien (Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. 36).
Reibakof, Musik und Lieder der uralschen Muselmänner (Denkschr. d. kaiserl. Akademie, Petersburg 1897).

Afrika.

Tiersot, La musique dans le continent Africain (Menestrel 1903, No. 7 f.).
Ankermann, Die afrikanischen Musikinstrumente (Notizbl. des Museums f. Völkerkunde III Berlin 1901).
Ankermann, Die afrikanischen Musikinstrumente. Dissertation (Berlin, o. J. 1901).
Werner, Die Heikum und Jungbuschleute (Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. 38).

Australien.

Torrance, Music of the Australian aborigines (Anthropol. Journal XVI).
Schellong, Musik und Tanz der Papuas (Globus LVI).
Howitt, Song and Songmakers of some Australian Tribes (Anthrop. Journal XVI).

Der alte Orient.

Aus dem Dämmergrau der Urgeschichte tauchen in der Zeitenferne die ältesten Kulturzentren der Menschheit am Nil und Euphrat auf. Aus Malereien und Skulpturen an Palast- und Tempelwänden, Obelisken und Grabmälern, aus tönernen Schrifttafeln und ehrwürdigen Papyrusrollen, aus den freilich nur mit Vorsicht zu benützenden Berichten der griechischen Reisenden setzt sich vor unserer Phantasie ein nicht lückenloses aber mannigfaltiges und lebendiges Bild musikalischen Treibens zusammen. Freilich, dieses Bild bleibt ewig stumm. Denn weder ist von der Musiklehre der Babylonier und Ägypter etwas auf uns gekommen noch irgend ein Denkmal ihrer Notenschrift. Einfach darum, weil sie keine besessen haben.

Nach der orientalischen Weltanschauung sind alle Künste und Wissenschaften identisch mit der Religion und ihre berufenen Pfleger sind die Priester. Sie hegen einerseits das theoretische Wissen von den Beziehungen zwischen der Musik und der Welt der Sterne, und anderseits erwuchs aus der Liturgie der Tempel zu Sumer und On die erste Kunstmusik, deren Wahrzeichen die dreieckige Harfe bildet und die sich dann über den ganzen Orient verbreitet hat. Das Rezitativ des Priesters, der chorische Hymnus der Tempelsänger, der rauschende Harfenton: das sind die Grundeinheiten einer Kunst, die sich scharf genug von der Musik des Naturzustandes abhebt. Neben dem hieratischen, mit weltweisen Spekulationen verknüpften Gestirnkultus, erhalten sich aber auch die uralten Kulte der Naturgottheiten mit ihren grausamen Opfern und Askesen, mit ihrer zügellosen Hingabe an Lüste und Leidenschaften, aber stets begleitet von den wilden Instrumenten der Volksmusik, Klappern, Pauken, Zimbeln und der gellenden Flöte. Letztere ist bei den Semiten geradezu das offizielle Instrument für öffentliche heilige Feiern, besonders bei Hochzeiten und Totenklagen. „Flöten dienen sowohl für die Braut als für den Leichnam“ sagt ein talmudisches Sprichwort. Diese Musik ist mit den Völkern untergegangen, denen sie gehörte, weil sie nie aufgezeichnet wurde und weil der Orientale, wie wir wissen, noch heute die mündliche Tradition den schwarzen Notenzeichen vorzieht. So peinlich er beim Worte, woran Glaube und Seelenheil hangen, auf genaue schriftliche Fixierung hält: in bezug auf Ton und Vortrag, welche den Gedanken bloß der Einbildungskraft näher bringen, liebt er sich eine gewisse improvisatorische Freiheit.

Die Assyrologen haben die Entdeckung gemacht, daß die Kultur der Semiten Mesopotamiens von den früheren Besiedlern des Landes, von dem turkmenischen Volke der Sumerer herrühre. Von ihm übernahmen sie die

Verehrung der Gestirne, die sie mit dem Kultus ihrer Naturgottheiten verbanden, von ihm das Opfer-Ritual, ja das Sumerische blieb — etwa gleich dem Latein in den katholischen Ländern — die liturgische Sprache, selbst als die Nation, der sie angehörte, schon längst untergegangen war. Aus der Zeit des Priesterkönigs Gudea (etwa 4000 v. Chr.) hat man zu Telloh eine Skulptur ausgegraben, die mehrere Sänger und einen Musikanten mit einer elfsaitigen Harfe darstellt. Wir sehen die älteste erhaltene Urkunde der Musik.



Der Stein von Telloh.
(Aus Wellhausen „Book of Psalms"[2]).

1. Babylon.[1]

Das Erbe Sumers hat Babel angetreten. Es wurde für ganz Mesopotamien seit dem großen Hamurabbi (um 2250 v. Chr.) fortan die heilige Stadt. Unsere Phantasie, die des Forschers fleißigen Spaten überflügelt, läßt nun aus Schutt und Trümmern den gewaltigen Tempel Esagila neu erstehen. Die erst vor wenigen Jahren von der deutschen Orientgesellschaft bloßgelegte, große Prozessionsstraße füllt sich mit Menschen, die am Jahresbeginn zum Heiligtume wallen, um die Götterbilder in die Schicksalskammer zu geleiten, während im Innern des hochgetürmten Gotteshauses unter Harfenklang und Chorgesang das priesterliche Ritual sich vollzieht. Den hieratischen Charakter bewahrt die Stadt durch alle Wandlungen der Staatsgeschichte, und der Versuch assyrischer Könige, ihre Hauptstadt Ninive durch Oktroy zum geistigen Mittelpunkt Mesopotamiens zu erheben, ist gescheitert. Erst die Perser, welche im Jahre 518 die Götzenbilder nach Susa schleppten, vernichteten Babels religiöses Prestige und damit auch die Bedeutung der Stadt für die Musikgeschichte.



Babylonische Handharfe.
(Aus dem „Book of Psalms".)



Babyl. Harfenspieler.
(Aus dem „Book of Psalms".)

Drei Priesterklassen gab es dort: Beschwörer, Wahrsager und Sänger (zammaru), welch letztere Ea, den Gott der Weisheit und Kunstfertigkeit, als ihren Schützer verehrten. Aus der äußeren Struktur der zahlreichen, keilschriftlich erhaltenen Hymnen, Bußpsalmen etc. läßt sich schließen, daß sie entweder als Wechselchöre oder zwischen einem Vorsänger und dem Chor

[1] Neefe, Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer. M. M. G. XII (1890).
[2] Verlag von J. C. Hinrichs, Leipzig 1904.

geteilt vorgetragen wurden. Die grundlegenden Kunstformen des christlichen Kultus, die Antiphonie und Responsion, gehen also bis ins graueste Altertum zurück. Die Kultusgesänge der Babylonier, worunter namentlich ihre Bußpsalmen auffallen, bringen entweder in zwei oder drei durch Linien geschiedenen Verszeilen einen abgeschlossenen Gedanken zum Ausdruck oder sind alliterativ und lassen dann einen bestimmten Rhythmus erkennen.

Im übrigen sind wir ziemlich arm an musikalischem Wissen aus Alt-Babylon. Den geräuschvollen Charakter der Festmusik bezeugt die Bibel, wenn Nebukadnezars Herold verkündet: „Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, Zithern, Sambuken, Symphonien und allerlei Musikspiel höret, so fallet nieder und betet an das goldene Bild“ (Daniel 3, 4. 5). Die entsprechen-



Semitische Kriegsgefangene.
(Aus dem „Book of Psalms“.)

den Ausdrücke für sambeka und supponjah (Spitzharfe und Sackpfeife?) sind in den Keilschrifttexten bisher nicht aufgefunden worden. Dagegen wird die klagende Flöte (imbûbu) genannt[1] und am Schlusse des Epos von Istars Höllenfahrt eine Flöte aus Lasurstein (malîlu), deren Klänge die Toten ins Leben wecken. Eine zu Birs Nimrud gefundene Pfeife aus Brandton birgt in sich die Töne des C dur-Dreiklangs. Und eine der wenigen babylonischen Abbildungen musikalischer Art beweist, daß zwischen den großen Priesterharfen und der einfachen Lyra (Kissar) des Volkes, das wir auf ägyptischen und babylonischen Bildern in den Händen von Beduinen und kananitischen Kriegsgefangenen gewahren, auch Mittelformen nicht fehlten.

Man kann die spärlichen Nachrichten aus Babylon getrost durch die etwas reicheren aus Assyrien ergänzen, das völlig abhängig war von der

[1] Ein assyrischer Bußpsalm sagt von dem Sünder: „Aus seiner Brust, welche wie die Flöte Klagetöne hervorbringt, erhebt er Weheklage zu dir.“

babylonischen Priesterkultur. Die Skulpturen an den Wänden der Königschlösser Sargons († 705) und Assurbanipals († 626) zeigen den Herrscher beim Mahle, wie er den Tönen eines Sängerchors oder eines Orchesters lauscht. Die Harfe, das heilige Instrument, das niemals in der Volksmusik erscheint, muß nun auch den höfischen Gelagen Würde und Weihe geben, die Priester-



Assyrische Hofkapelle.
(Aus Delitzsch „Babel und Bibel" III.)

schar besorgte auch die Palastmusik. „Herabgestimmt ist der Siegeston deiner Harfen" ruft der Prophet Jesaias dem Herren Chaldäas zu, auch hier das kennzeichnende Instrument hervorhebend. Wir sehen die Hofkapelle, wie sie tanzend und singend, die Harfe, das Hackbrett, die Trommel schlagend bezw. die Doppelflöte blasend dem siegreichen König auf dem Schlachtfelde entgegenzieht. Nach glücklichem Waidwerk bringt der König ein Opfer dar, wozu ein Musiker singt, der andere ihn auf einer dreieckigen Zither begleitet. Von taktgebenden Kapellmeistern geleitet spielen Harfenquartette oder gemischte Quartette bei Festen auf und in einem assyrischen Briefe, der den Tod eines Regenten meldet, heißt es: „Kisai, der Musikmeister (rab zammaru) wird mit seinen Töchtern (d. h. den ihm unterstellten Sängerinnen) Trauerweisen anstimmen."



Assyrisches Ensemble.
(Aus Delitzsch „Babel und Bibel" III.)

Der Tempel Esagila, die große Kultusstätte zu Babel mit ihren Priestern, Hymnen und Harfen, war ganz Vorderasiens vielbewundertes Vorbild. Weithin strahlte seine Kultur auf alle umliegenden Völker aus. Man kann ganz deutlich unterscheiden, daß, wo unter den Semiten Reste ihres urtümlichen orgiastischen Naturdienstes sich erhalten haben, auch die alten volkstümlichen Instrumente mit in Kraft stehen; daß aber, wo sie von der babylonischen Zivilisation beeinflußt sind, auch die Harfe als Symbol sich einstellt. Nach

ihrer semitischen Bezeichnung (kinnor) hießen die Kinyraden das Priestergeschlecht im Astarte-Tempel auf Cypern. Und der Prophet Ezechiel droht der Stadt Tyrus: „Ich will ein Ende machen der Menge deiner Gesänge und der Klang deiner Harfen soll nicht mehr gehört werden." Die Griechen gaben ohne weiteres zu, die großen Harfenarten Pektis, Magadis, Trigonon aus Asien überkommen zu haben.


Assyrischer Lautenspieler. (Aus dem „Book of Psalms".)

Diese Instrumente gebrauchte man vorzugsweise im geschlossenen Raum. Beim orgiastischen Naturdienst und bei den weltlichen Festen der Semiten stand aber noch die alte Volksmusik in Kraft. Wenn die Diener Astartes unterm Schall der Flöten, Zimbeln und Pauken ihren tollen Umzug durch die syrischen Städte hielten, so schlugen und schnitten sie sich mit Schwertern und Geißeln blutig. Und wäre zu den grausamsten Menschenopfern der Phönizier eine andere als eine Nerven aufpeitschende oder Sinne betäubende Musik denkbar? Die babylonische Kultur war bei diesen Halbbarbaren wohl nur äußerer Firnis. Oder es haben Griechen und Römer, die davon berichten, immer nur ihre öffentliche, für große, fanatisch erregte Menschenmassen berechnete und darum so geräuschvolle Instrumentalmusik kennen gelernt.

Als das Charakteristische der orientalischen Tonkunst galt dem Altertum der Klang der Flöte. Sie, als das liturgische Instrument der Totenfeier begleitete auch die sogenannten Linoslieder[1] am Feste der Frühlingswende. Das Abblühen der Natur wurde in ganz Westasien von den Frauen im Bilde eines schönen Jünglings beklagt, dem der Sonnengott das Leben nahm und den man in Babylon Tammuz, in Syrien Adonis, in Bithynien Hylas, in Phrygien Lityerses nannte. Mit Pfeifen und Syringen zogen die Lyder zu Felde, und auf so volkstümlicher Grundlage entwickelte sich bald eine außerordentliche Virtuosität im Flötenspiel. In Griechenland haben die Flötenkünstler aus Lydien und Phrygien[2] schon im 7. Jahrhundert v. Chr. Schule gemacht.


Handpauker. (Aus dem „Book of Psalms".)

Im klassischen Altertum stand das asiatische Flötenspiel in üblem Ruf, weil es durch die Scharen syrischer Dirnen repräsentiert wurde, die nach

[1] Nach dem wehklagenden Refrain „ai linon!"

[2] Die Phryger, ein arischer Stamm, scheinen die Kultur ihrer semitischen Nachbarn angenommen zu haben. Die Verehrung der großen Mutter Kybele (Rhea) vollzog sich bei ihnen ähnlich lärmend wie der Kult der Astarte. Euripides erwähnt im Chor seiner Bacchen den Flöten- und Trommelschall der Korybanten, Catull und Ovid schildern den auch nach Rom gelangten Kybeledienst.

Athen und Rom strömten und in ihren bunten Mützen als durchtriebene Töchter Astartes an öffentlichen Plätzen ihr Wesen trieben. So konnte Horaz von der sauberen Gilde der Ambubajen sprechen und Juvenals Spott sie erreichen.



Syrische Musiker.
(Aus Delitzsch „Babel und Bibel“ III.)

Sie wohl zumeist haben es durch ihre Lebensführung verschuldet, daß der einheimische Musiker verdrängt und sein Beruf durchs ganze Mittelalter vielfach als ein entehrendes Gewerbe betrachtet ward.

2. Die Hebräer.[1]

Über die Herkunft der geistigen Kultur des Hebräervolkes gibt es noch immer zwei Meinungen. Die eine leitet sie von der ägyptischen, die andere von der babylonischen Kultur ab. Beide aber bestreiten ihr die Originalität. Wenn es nun nicht zu leugnen ist, daß die hebräische Dichtung, mag sie ihre Kunstformen auch aus der Fremde entlehnt haben, an poetischem Gehalt die Leistungen am Nil und Euphrat weit überflügelt hat, so liegt eigentlich, zumal bei der bekannten Begabung der Juden für Musik, kein triftiger Grund vor, zu leugnen, daß sie nicht auch ihre musikalischen Lehrmeister hinter sich gelassen haben können.

Die geschichtlichen Überlieferungen des „auserwählten Volkes“ berichten wiederholt von Chorgesängen, die abwechselnd von Männern und Frauen ausgeführt wurden. Solcher Art sind z. B. die berühmten Siegeslieder der Mirjam und Deborah, welche den Frauenchor führten, während Moses und Barak die Vorsänger der Männer waren, und solange man keine Analogien dafür zu Memphis oder Babylon auffindet, wird man diese Doppelchöre für nationale Kunstformen der Israeliten halten dürfen.

[1] Riehm, Handwörterbuch des bibl. Altertums (Leipzig 1884) Bd. II. — G. Weiß, Die musikal. Instrumente im Alten Testament (Graz 1895). — Köberle, Die Tempelsänger im Alten Testament (Erlangen 1899). — Gietmann, Musikinstrumente im Alten Testament (Gießen 1903). — Wellhausen im Anhang zum „Book of Psalms“ (Leipzig 1904).

Für die magische Kraft der Töne besaßen die Hebräer von Anfang an ein reges Gefühl und pflegten die Musik daher schon zu Samuels Zeiten kunstmäßig in ihren „Prophetenschulen" zu Gibra und Rama. Das Wort nibo bedeutet nicht bloß wahrsagen, sondern auch musizieren. Den neugewählten König Saul begrüßte eine Prophetenschar mit Psaltern, Flöten und Zithern[1] und von einigen Priesterfamilien wird ausdrücklich gesagt, daß sie „weissagten auf Zithern, Harfen und Zimbeln".[2] Zu den Wahrsagern von Rama floh David vor Saul, der ihm seine Häscher sogar bis in die heilige Stätte nachsandte. „Als sie aber den Chor der Propheten begeisterte Lieder singen und Samuel an ihrer Spitze sahen, kam auch über die Boten Sauls der Geist Gottes und auch sie sangen begeisterte Lieder." Saul begab sich nun persönlich nach Rama, aber die Macht der Musik überwältigte selbst seinen Haß. Er geriet ins Rasen, sang begeistert mit, riß sich die Kleider vom Leibe und blieb zuletzt eine ganze Nacht erschöpft im freien Felde liegen.[3] Auch die späteren Propheten bedienten sich der musikalischen Suggestion z. B. Elisa. „Und als der Harfenspieler spielte, kam der Geist des Herrn über ihn."[4] Vermutlich hat es schon in vordavidischer Zeit Sammlungen heiliger Gesänge gegeben, die Eigentum bestimmter Sängerfamilien waren. Jene der Familie Korah fanden Aufnahme in das Psalmenbuch.[5] Ferner schrieb man der Musik die Wirkung zu, Dämonen zu bannen, wofür abermals die Geschichte Sauls ein klassisches Beispiel darbietet. „So oft der böse Geist vom Herrn über Saul kam, nahm David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand und Saul ward erquicket, daß es ihm leichter ward und der böse Geist wich von ihm."[6]

Um die Person dieses David († 1018) hat die Überlieferung die reichste musikalische Glorie gewoben. Der Hirtenknabe, dessen Harfenspiel das umdüsterte Gemüt seines königlichen Herrn erheiterte, der jugendliche Held, dem das Volk als dem Philistertöter zujauchzte, der spätere König, der die Kultusmusik zu Jerusalem in prächtiger, vermutlich dem babylonischen Vorbild nacheifernder Weise geregelt, der begeisterte Sänger der Psalmen[7] lebte unvergeßlich fort in der verklärten Erinnerung seines Volkes. Singend und tanzend soll er vorangezogen sein, als man die Bundeslade nach Jerusalem überführte. Hinter ihm ein Chor von Leviten mit Psaltern und Harfen, während eine andere Schar mit rhythmisch gemessenen Zimbelschlägen den Takt markierte.[8] Sodann wurden zum Dienste beim Nationalheiligtum 4000 Musiker bestellt und drei Sängerfamilien (Assaph, Heman, Idithun) teilten sich abwechselnd in den rituellen Dienst.[9] Assaph, der uns auch als Schöpfer schöner Psalmen

---

[1] 1 Samuel 10, 5—13.
[2] 1 Chron. 25, 1.
[3] 1 Samuel 19, 20—24.
[4] V. Könige 3, 15.
[5] Ps. 42—49.
[6] Samuel 16, 23.
[7] Der hebräische Name des Psalms ist mismôr.
[8] I. Chronik 16.
[9] I. Chronik 23, 5; 25, 1—8.

begegnet,[1] lebte noch unter Salomo und nahm an der Einweihung des Tempels teil. „Da standen an der östlichen Seite des Altars die Leviten und die Sänger, das ist: sowohl die unter Assaph waren als die unter Heman und Idithun, ihre Söhne und Brüder, bekleidet mit feiner Leinwand und spielten zusammen auf Zimbeln, Harfen und Zithern. Und 120 Priester bei ihnen bliesen die Trompeten. Also stimmten alle miteinander zusammen und erhoben hoch ihre Stimme, daß weithin gehört ward der Schall.“[2]

So die Tradition. Die historische Kritik aber will den Psalter nur als ein Werk der nachexilischen Israeliten anerkennen, bei dem es durchaus zweifelhaft sei, was etwa noch der älteren Zeit entstamme. Ein großer Teil der Psalmen stellt sich als eine religiöse Reigenlyrik dar. „Schlinget den Reih'n mit Zweigen bis an die Hörner des Altars“ heißt es im 118. Psalm. Dichtung, Gesang, Instrumentenspiel, Tanz und Gebärde verband sich dabei auf das innigste. Zenner[3] will in den chorischen Psalmen eine musikalische Gliederung erkennen, nämlich: Strophe, Gegenstrophe und Wechselstrophe (mit anderer Melodie, worin die einzelnen Sängerriegen einander Vers für Vers ablösen). Das dunkle, in den Psalmen oft wiederkehrende Wort *sela* bedeutet nach ihm kein „Zwischenspiel der Instrumente“, wie man gewöhnlich annimmt, sondern auf das Zeugnis des Kosmas hin Vers für Vers den Wechsel der Chöre, deren mitunter auch mehr als zwei alterniert zu haben scheinen. Als Beispiel dieser Kunstform diene hier der

Dreißigste Psalm.

1. Ein Gesang nach dem Liede zur Hausweihe, von David.

1. Strophe:

I. Chor.	2. Erheben will ich dich Jehova! Denn du hast mich heraufgezogen	Und meine Feinde sich nicht freuen lassen über mich.
	3. Jehova mein Gott, ich rief zu dir.	Und du heiltest mich. Jehova.

1. Gegenstrophe:

II. Chor.	4. Du hast aus dem Totenreiche meine Seele	und mich zum Leben gebracht von denen, die in die Grube fahren.
	5. Singet Jehova, ihr Frommen!	Preiset seinen heiligen Namen. Sela.

Wechselstrophe:

I. Chor.	6. Denn einen Augenblick währt sein Zorn, lebenslang seine Gnade.	Am Abend kehrt Weinen ein und am Morgen Jubel.
II. Chor.	7. Ich sprach in meinem Wohlstand:	ich werde nimmer wanken!
I. Chor.	8. Jehova! Durch deine Gnade hattest du mir Festigkeit verliehen,	du verhülltest dein Antlitz, da erschrak ich.
II. Chor.	9. Zu dir, Jehova, rief ich,	Zu Jehova flehte ich.

[1] Ps. 50, 73—83.
[2] II. Chronik 5, 12. 13.
[3] Zenner, Die Chorgesänge im Buche der Psalmen (Freiburg 1900).

2. Strophe:

I. Chor.	10. „Welcher Gewinn bei meinem Blute, wenn ich steige zu Grabe?	Lobt dich der Staub? verkündigt er deine Wahrheit?“
	11. Höre Jehova und erbarme dich mein!	Jehova sei mein Helfer!

2. Gegenstrophe:

II. Chor.	12. Du hast meine Klage gewendet in Reigen,	du hast gelöst meinen Trauersack und mich umgürtet mit Freude.
	13. Darum singe man dir Ruhm und schweige nicht.	Jehova, mein Gott, ewig will ich dich preisen.

Neben dieser kunstvollen Antiphonie gibt es aber auch volkstümliche Psalmen, wo nach jedem Verse des Vorsängers der Chor oder das Volk, sei es mit dem Jubelruf Alleluja, sei es mit einem längeren Refrain, z. B.: „Denn seine Gnade währet ewiglich“ (Ps. 136) einfällt. Zur Begleitung mag in älterer Zeit der ganze Chor der verfügbaren Instrumente gedient haben, wie sie der 150. Psalm aufzählt, der in neueren Zeiten gar oft zur Verteidigung der Instrumentalmusik beim Gottesdienst gegen liturgische Bedenken herhalten mußte.[1]

Während der babylonischen Gefangenschaft scheint man den Versuch gemacht zu haben, die hebräischen Tempelmusiker in die Hofkapelle des Großkönigs einzureihen, wie auch der 137. Psalm vermuten läßt. „An den Wasserflüssen Babylons saßen wir und weinten, da wir Zions gedachten. An den Weiden im Lande dort hingen wir unsere Harfen auf. Denn dort forderten von uns, die uns gefangen hielten Gesänge, und unsere Peiniger Freudenlieder. „Singet uns die Lieder von Zion! Wie sollten wir singen des Herrn Gesang im fremden Lande?“ Mit Jerubabel kehrten aus dem Exil noch 245 sangeskundige Mitglieder der drei Psalmistenfamilien zurück, die schon bei der Grundsteinlegung des neuen Tempels und bei der Einweihung der Stadtmauer in Tätigkeit traten. Aus Esra 2, 65 und Nehemia 7, 67 hat man auf die Mitwirkung eines Frauenchors bei der erneuerten Tempelmusik geschlossen. Charakteristisch ist jetzt auch das Vorherrschen der babylonischen Harfe, das Zurücktreten der Flöten. Das Andenken an die Zerstörung der Stadt scheint man in den großartigen dramatischen Kantaten begangen zu haben, die man (fälschlich) dem Jeremias zuschrieb und die auf dem kunstvoll gefaßten Zeremoniell der orientalischen Totenklage beruhen.[2] Sonst erfahren wir von der Musik im Zionstempel wenig mehr, als daß die Sängerriegen, deren Grundbesetzung 12 Sänger betrug, später noch bedeutend vermehrt wurden. Wenn Josephus die Zahl der Musiker in den letzten Zeiten Jerusalems mit 200000 Sängern, 40000 Harfen, ebensoviel Sistren und 200000 Trom-

[1] „Lobet ihn mit Trommetenschall, lobet ihn mit Zithern und Harfen! Lobet ihn mit Pauken und Tanz, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! Lobet ihn mit schallenden Becken! Alles was Odem hat, lobe den Herrn.“

[2] Vergl. Zenner, Beiträge zur Erklärung der Klagelieder (Freiburg 1905). Daselbst wird auf die Sitte verwiesen, daß eine Person den Toten vertritt und in seinem Namen Wechselrede mit dem Chor der Klagenden hält. Ob sich diese Idee nicht auch in modernem Sinne aufgreifen ließe, um bei unseren Trauermusiken die Requiemschablone zu vermeiden?

peten angibt, so mag das freilich übertrieben sein. Tatsache ist, daß die Römer bei der Eroberung der heiligen Stadt im Tempelschatz einen ungeheuren Vorrat kostbarer Instrumente erbeuteten.

Neben der Kultusmusik blühte die Volksmusik und namentlich taten sich dabei die von David zum Tempelgesang nicht herangezogenen Frauen hervor. Jephtas Tochter empfängt ihren Vater mit Pauken und Reigentanz;[1] die aus der Philisterschlacht heimkehrenden Sieger werden von den Weibern mit Zimbeln und Pauken begrüßt, mit Reigentanz und dem Wechselgesang: „Saul hat tausend geschlagen, David aber zehntausend!“[2] Das „Lied vom Bogen“ (über den Tod Jonathans und Sauls) mit dem Refrain „Wie sind die Helden gefallen!“ ließ David dem ganzen Volke lehren[3] und von Josaphat hören wir, daß er seine Soldaten zum Wechselgesang mit den Leviten anhielt.[4] Berühmt waren die Klagelieder des Jeremias um Josias, „welche die Sänger und Sängerinnen wiederholen bis auf diesen Tag, also daß es wie ein Gesetz geworden in Israel (d. h. sie auch bei andern Trauerfällen zu singen). Siehe, sagt man, es steht geschrieben in den Klageliedern.“[5] Ein besonderes Ansehen werden die Volksmusiker im Vergleich zu den Propheten und Tempelsängern natürlich nicht genossen haben. Davids Frau, Michal, verdachte es ihrem Manne, daß er als König vor der Bundeslade sang und tanzte „wie einer von den losen Leuten“.[6]

David selbst umgab sich an seinem Hofe mit Sängern und Sängerinnen zur Ergötzung, und eine Stelle des 68. Psalmes beschreibt den Einzug des siegreichen Königs. „Voran zogen Sänger, dahinter Saitenspieler, in der Mitte paukenschlagende Jungfrauen.“ Diese Hofkapelle nahm der Assyrerkönig Sanherib (680 v. Chr.) dem Judenkönig Hiskia (680 n. Chr.) als Tribut weg.[7] Unter den Vornehmen wurde die Musik als eine unentbehrliche Würze des geselligen Lebens angesehen. „Wie ein Rubin in Gold leuchtet, so ziert Gesang das Mahl“ bemerkt selbst Sirach der Weise[8] und ermahnt die Leute: „Wo man Lieder singt, da schwatze nicht drein.“[9] Daneben freilich warnt er auch vor den Reizen der Sängerinnen und die Propheten ziehen auch gegen die Musik als ein Attribut des üppigen Lebenswandels los. „Harfen, Leiern, Pauken, Flöten und Wein sind bei euren Gelagen, aber auf des Herren Werke schauet ihr nicht.“[10] Die Ansicht, als habe die Musik des auserwählten Volkes mehr als bei andern Völkern des Altertums im Dienste der Religion gestanden, läßt sich nicht aufrecht halten und konnte nur dadurch entstehen, daß man die Bibel einseitig unter dem religiösen Gesichtswinkel betrachtet hat.

Noch erübrigt ein Wort über die Instrumente, als deren Erfinder die Genesis den Jubal nennt. Eine Menge von Namen ist überliefert, ohne daß man bei der Verworrenheit der talmudistischen und altchristlichen Überlieferung imstande wäre, sie mehr als gattungsweise zu bestimmen. Die Harfe (kinnor) Davids, das Saiteninstrument par excellence der Bibel, soll die Form eines

[1] Richter 11, 34. [2] I Samuel 18, 6f. [3] III Samuel 1, 18f. [4] Chronik 20, 21. [5] II Chronik 35, 25. [6] II Samuel 6, 20. [7] Jeremias, Das alte Testament im Lichte des alten Orients (Leipzig 1904) S. 307. [8] Sirach 32, 9. [9] Jesaia 5, 12. [10] Jesaia 5, 12.

Dreiecks und nach dem (nicht ganz zuverlässigen) hl. Hieronymus bis 24 Saiten gehabt haben.[1] Die Laute (nebel) wirft ein Brief des nämlichen Hieronymus an Dardanus fälschlich mit dem Psalter zusammen. Daneben ist die Zither (hasur) in Gebrauch, wir haben sie uns lyraförmig mit einem Resonanzboden zu denken. Die für den Tempeldienst bestimmten Instrumente waren natürlich viel prächtiger als die zum weltlichen Gebrauche und Salomo ließ durch die phönizischen Händler wohlriechendes Sandelholz zur Verfertigung von Zithern und Harfen importieren.[2] Nach den Phantasien der späteren Theologen müßten wir in „minnim" eine Art Klavier, in „nephinoth" eine Violine erblicken.



Jüdische Instrumente als Kriegsbeute auf dem Titusbogen.

Doch fehlt darüber, ebenso wie über mahol, asor und das dreisaitige salischim jede ältere Kunde. Nicht viel besser steht es um die Holzblasinstrumente (ugabh). Wir finden Flöten, große (nekabhim) und kleine (chalil), bei Hochzeiten und Begräbnisfeiern.[3] Ursprünglich scheinen die Flöten ein Instrument der Hirten gewesen zu sein, als welche sie schon das Siegeslied der Deborah anführt. Als eigentliches Volksinstrument hören wir sie darum bei allen öffentlichen religiösen Feiern, bei Wallfahrten und Prozessionen zum Heiligtum.[1] Ein künstliches Rohrwerk muß die maschrokita gewesen sein und die von der Sage als ein Wunder gepriesene magrepha, welche die einen als eine Wasserorgel, die andern eine Kesselpauke, wieder andere gar als

[1] Die griechischen Interpreten übersetzen das Wort bald mit kithara, kinyra, organon und psalterion. Psalm 12 trägt die Aufschrift al hasch' minis d. h. auf dem achtsaitigen Instrument.

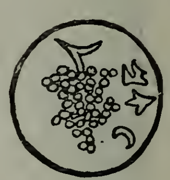
[2] III Könige 9, 10.

[3] Matthäus (9, 33) spricht bei der Erweckung der Tochter des Vorstehers von den pünktlich zur Stelle eingetroffenen Flötenbläsern.

eine — Kohlenschaufel (!) erklären, soll man zehn Meilen weit gehört haben, obwohl sie klein, bloß eine Elle lang war. Aber mit ihren 10 Pfeifen konnte sie hundert Töne hervorbringen, und wenn sie im Tempel erscholl, konnten die Leute in den Straßen Jerusalems ihr eigenes Wort nicht verstehen. Ferner kamen auch Hörner, das krumme schofar und das gerade keren bei bestimmten rituellen Anlässen zur Verwendung. Die — nach ägyptischem Vorbilde — geraden, silbernen Trompeten (asosra) führte man bis auf Moses, den Gesetzgeber, zurück.[2] Man findet diese Instrumente auf dem Titusbogen, unter den von den Römern bei der Zerstörung Jerusalems erbeuteten Schätzen abgebildet. Erwähne ich noch die ägyptischen Handpauken (adufe), die Zimbeln (teltselin), die Rasselhölzer (maanim) und das Glockenspiel (meziloth), so sind die Tonwerkzeuge der Hebräer wohl vollzählig angeführt.




Harfen auf Münzen (1. Jahrh. n. Chr.).

Flöte auf Münzen (1. Jahrh. n. Chr.).

Gleich den übrigen Orientalen haben die alten Hebräer keine Notenschrift für nötig gehalten, sondern sich auf die mündliche Tradition verlassen. Wir wissen also nichts von ihren Melodien und die kühne Einbildungskraft, womit einige frühere Gelehrte die verschollenen Weisen aus dem Tonfall der Sprache wiederherstellen zu können glaubten,[3] ist einer gesunden wissenschaftlichen Skepsis gewichen. Erst einige Jahrhunderte nach Christus gebrauchte man eigene Zeichen oberhalb und unterhalb der Buchstaben des Textes, deren jedes eine gewisse melodische Phrase bezeichnete, worauf die Worte zu singen waren. Solcher „Akzente" gab es mehr als ein Viertelhundert, ihre Bedeutung wechselte im Laufe der Zeit und bei den verschiedenen Riten. Über die Entwicklung der jüdischen Musik in der Zeit nach dem Untergang Jerusalems gehen die Meinungen weit auseinander. Man hat die Existenz einer nationalen Überlieferung geradezu geleugnet und gemeint, daß sich die Juden überall der Musik ihrer Wirtsvölker anpaßten. Allein abgesehen davon, daß sich auch in der Art, wie solche fremde Elemente übernommen und verarbeitet werden, ein eigentümlicher Geist betätigen kann, ist bei dem Konservativismus, womit der Jude an allem festhielt, was mit seinem Religionswesen zusammenhing, von vornherein nicht anzunehmen, daß die Synagoge gerade ihre nationalen Weisen vernachlässigt hätte.

[1] I Könige 5, 40. Jesaias 30, 29.

[2] Die vielumstrittene Lehre von den Akzenten bildet eine eigene Wissenschaft. Ihren Ursprung suchen manche bei der Sekte der Masorethen (3. Jahrh.), andere in den byzantinischen Neumen. Vergl. Prätorius, Über die Herkunft der hebräischen Akzente.

[3] L. Arends, Über den Sprechgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik (Berlin 1867).

3. Ägypten.[1]

Auch Agypten ist ein Mutterland der Kultur, und es macht wenig aus, ob sie, wie viele Gelehrte jetzt annehmen, bloß ein Absenker der babylonischen Kultur ist oder nicht. Denn jedenfalls hat der vermeinte Schößling sich auf dem neuen Boden ganz selbständig entwickelt und einen eigentümlichen Stil dort ausgeprägt. Diese allgemeine Beobachtung trifft dann auch durchaus auf dem besonderen Gebiete der Tonkunst zu, soweit wir das ohne Kenntnis der alten Melodien nach äußeren Anzeichen noch beurteilen können. Aus Malereien und Inschriften auf Tempelwänden, Obelisken und Grabdenkmälern, aus ehrwürdigen Papyrusrollen und aus den nur mit Vorsicht zu benutzenden Berichten der griechischen Reisenden, setzt sich vor unserem Geist ein mannigfaltiges, lebendiges Bild musikalischen Treibens zusammen. Aber auch dieses Bild bleibt ewig stumm. Denn weder ist etwas von den theoretischen Schriften der alten Ägypter über die Tonkunst auf uns gekommen, noch irgend ein Denkmal ihrer Notenschrift. Vermutlich weil auch sie keine besessen haben.



Trauermusik.



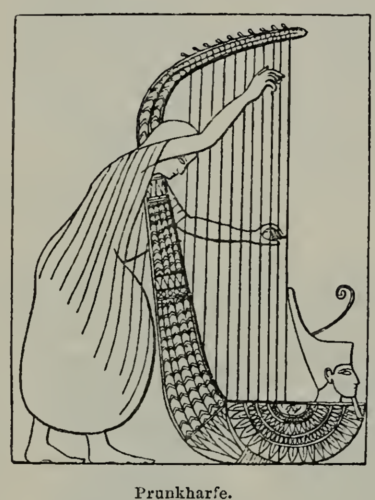
Sängerinnen, Flötenspielerinnen, Tänzerinnen.
(Aus Erman, Altägyptisches Leben.)

Plato erzählt von dem konservativen Sinne der Ägypter, bei denen sich durch die Jahrtausende uralte, noch der Isis zugeschriebene Gesänge erhalten hätten. Vielleicht meinte er damit den „Maneros“, ein Lied, das nach einer Auffassung das Klagelied um einen Königssohn dieses Namens sein soll und

[1] Vergl. die lebendige Schilderung des ägyptischen Musikwesens bei Ambros. — Lauth, Über altägyptische Musik. S.-B. der bayrischen Akademie (1873). — Erman, Ägypter und ägyptisches Leben. Tübingen 1885.

Herodot lebhaft an das kleinasiatische Linoslied erinnerte, nach andern jedoch ein fröhliches Trinklied war. Die großen Gegensätze des ägyptischen Lebens treten in dieser Doppeldeutung schroff zutage. Neben dem erhabenen dunklen Stil der religiösen Hymnen und zeremoniellen Totenliedern fehlte es durchaus nicht an weltlichen Gesängen der Arbeit, der Liebe und der Festesfreude.

Wir kennen aus dem 14. Jahrhundert v. Chr. ein Liedchen, das der Treiber seinen Ochsen bei der Runde um die Tenne zusang: „Drescht, ihr Ochsen, drescht, das Korn für eure Herrn. Ihr dreschet auch für euch!“[1] Wir kennen hübsche Liebeslieder eines Mädchens aus dem Papyrus Harris zu Turin. In vielen Varianten ist uns der Maneros, das Gaudeamus der alten Ägypter[2] überliefert, den sie bei Zechgelagen anstimmten, während ein Mumienbild zur Erinnerung an die Vergänglichkeit des Lebens herumgereicht wurde.



Prunkharfe.



Prunkharfe.

(Aus Erman.)

„Mit strahlendem Antlitz feire einen frohen Tag! Denn keiner nimmt seine Güter mit sich und niemand kehrt wieder, der dahingegangen.“ Und den Priester Neferhotep mahnen mit dem „Liede des Harfners“ vier Musikantinnen[3] auf der Wand seines, schon bei Lebzeiten bestellten Grabes zu Medinet-Abu: „Feire einen frohen Tag .... laß vor dir singen und musizieren, wirf hinter dich alle Sorgen und denke der Freuden, bis da kommt der Tag, da man fährt zum Lande des Schweigens.“ Herodot endlich schildert uns recht anschaulich das bunte Gewühl eines ägyptischen Volksfestes, wie Scharen von lustigen Männern und Frauen unter Sang und Spiel nilabwärts auf Barken

[1] Im Urtext: /: hi-tenu entenu :/ na aheu! /: hi-tenu entenu :/ aipiu entenu, aipiu en neb-tenu!

[2] Lauth, Der ägyptische Maneros, S.-B. der bayr. Akademie (1869), erklärt das Wort als den Anfang eines Liedes: ma-nu-rosch d. h. lasset uns fröhlich sein.

[3] Eine Art Parodie darauf — Tiere spielen die betreffenden Instrumente — findet sich in einem satirischen Papyrus zu Turin.

und Kähnen nach Bubastis zogen. Die Musikgöttin Isis-Hathor wird geradezu als „Herrin der Hymnen und des Festrausches“ angerufen.

Dagegen muten uns die zahlreichen Hymnen auf Götter und Könige mit ihrem litaneienhaften Phrasenschwall von Lobpreisungen und mythischen Anspielungen ebenso monoton und langweilig an, wie die steifen, konventionellen Götter- und Königsbilder, denen sie galten. Wirkliche Erhabenheit, wie in dem Sonnengesang des Priesters Tapherumnes, der den Horus feiert, „den Gott, der einzig und in Wahrheit lebt“, der abends „friedevoll zu neuem Leben stirbt“, oder warmes Gefühl, wie in der Klage der Isis um Osiris[1] sind äußerst selten. Obendrein gestattet ja der dichterische Wert keinen Schluß auf die musikalische Komposition, zumal die Entwicklung der Sprachkunst jener des Tonausdruckes bei allen Völkern weit vorauseilt. Die Phantasie möchte freilich gerne den Mangel der Überlieferung ausgleichen. Sie möchte aus dem Drescherliedchen einen Arbeitsrhythmus heraushören. Sie hält sich gern an das hier und sonst noch häufig vorkommende Repetitionszeichen ⸓ ⊙. Sie wähnt in den immer wiederkehrenden Eingangsworten z. B. „Feire einen frohen Tag!“ im Neferhotep-Liede oder in



Trompeter.



Blinde Sänger und Harfenspieler.
(Aus Erman.)

dem „Kehre wieder zu deinem Hause!“ in der Isisklage auch gleiche, musikalische, das Tonstück gliedernde Phrasen zu erkennen. Aber sowie sie über solche schwachen Anhaltspunkte hinaus will, versinkt sie alsogleich ins Bodenlose.

Die alten Agypter sangen, indem sie sich mit Händeklatschen im Takt hielten. Und zwar bewegten die Frauen dabei bloß mit den Handgelenken, während die Männer meist mit den ganzen Armen ausholten. Die Frauen pflegten in der älteren Zeit ohne Begleitung zum Tanze zu singen, während

[1] Brugsch, Die Adonisklage und das Linoslied (Berlin 1854), hielt den Maneros für identisch mit der Isisklage, hat aber diese Gleichung selbst aufgegeben.

die Männer sich stets von einer Harfe oder Flöte begleiten lassen, bis man gemischte, mit allen Gattungen von Instrumenten kombinierte Ensembles zusammenstellte. Nach Herodot galt die Ausübung der Musik den Ägyptern seiner Epoche als verweichlichend und wurde darum den Sklaven, den Frauen oder besonderen Virtuosen überlassen. Ein Bestandteil der allgemeinen Bildung war sie nicht, vornehme Dilettanten wie Ptolemäus Auletes bildeten wohl Ausnahmen. Es gab „Sänger der Götter“, „Sänger des Pharao“ und öffentliche Sänger, die es durch ihre Kunst zu Ansehen brachten, wenn ihnen der historische Durst der Musikantenkehle keinen Streich spielte, wie jenem altägyptischen primo uomo, über den sich im 2. Jahrtausend v. Chr. ein boshaftes Spottgedicht[1] lustig macht.

Unsere Abbildung gibt die Darstellung eines „ägyptischen Konservatoriums“ aus der Zeit der 18. Dynastie wieder, wie sie sich in den Gräbern von El-Amarna erhalten hat. Ein Mädchen hält bei einem begleitenden Harfner



Aus einem ägyptischen Konservatorium.
(Aus Erman.)

die Probe eines Gesangsstückes, wozu sie den Rhythmus mit den Händen klatscht. Zwei Mädchen üben einen Tanz ein, wozu abermals ein Harfner aufspielt.

Die Hof- und Tempelsänger waren einem Vorsteher untergeordnet, der sozusagen das Amt des Generalmusikdirektors bekleidete. Von einer Literatur,

[1] „Schöner als die Nachtigall und des Hirtenvogels ist deine Stimme, dir aber gilt sie, Begnadeter nichts, denn ein gewaltiger Krug Merissabieres ist dir mehr wert als dein Gesang. Zu den Festen der Fürsten laden sie dich, dich, eines Ziegelstreichers Sohn! Und wie einen Herrn begrüßt dich die Dienerschar. Deine Harfe stellt dir eine blühende Magd neben den schwellenden Pfühl. Aber deine Augen sehen die Harfe nicht. Dein Herz sinnt nicht goldene Gesänge. Deine Augen messen, wieviel des guten Essens auf den Tisch kommt. Und dein Magen ist so unersättlich, wie deine Kehle immer trocken ist. Wie ein Masttier, so stopfst du die guten Speisen in den Rachen. Wie ein Kamel legst du dich nieder auf den Boden, um aus den Krügen Merissa zu saufen. Schläuche voll süssen Weines trocknen vor dir aus. Deines Gastfreundes Freude bist du nicht. Er lud dich ein, um seine Freunde deiner Lieder Schönheit hören zu lassen, und du gibst nichts von dir als widerliches Grunzen. Unter dem Tisch, gemästet und vollen Bauches lagst du auf der Harfe. Gesungen hast du nicht, aber geschnarcht im Rausche, du Vieh!“

die sich mit der Musiktheorie befaßt hätte, ist aber nichts auf uns gekommen. Die zwei „Bücher des Sängers“, die sich unter den 42, dem Gotte Thot zugeschriebenen liturgischen Schriften befanden und die jeder Vorsänger kennen



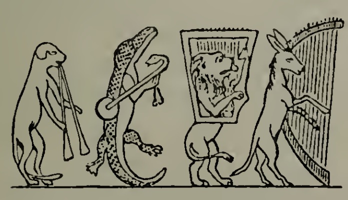
Aus einem ägyptischen Konservatorium.

mußte, waren bloß Hymnarien und Ritualien. Ob Pythagoras in Ägypten, wo er seine gelehrten Studien bei dem Priester Onuphris trieb, auch gelernt hat, die Töne zu den Zahlen und Planeten in Beziehung zu setzen, wie die Überlieferung will, ob Platos Lob zutrifft, daß die Ägypter es verstünden, Melodien zu ersinnen, welche die Leidenschaften der Menschen bannen und reinigen — bleibe dahingestellt, solang es nicht durch einheimische Bilder und Urkunden bestätigt wird.



Aus einem ägyptischen Konservatorium.

Aus solchen Bildern und aus mehreren in Museen aufbewahrten Exemplaren kennen wir wenigstens einen Teil des ägyptischen Musikwesens genau: die äußere Form der Instrumente. Am beliebtesten war die Harfe, die in zwei Gestalten erscheint. Die kleinere sechs- oder siebensaitige (kennuar) spielte man im Sitzen, die große, bis zu 20 Saiten bespannte (bent) im Stehen. Überaus häufig muß die Laute (nefer, kophtisch nabla) gewesen sein, deren Abbild zugleich einen Buchstaben der Hieroglyphenschrift ausmacht. Von Blasinstrumenten spielten die Ägypter entweder die lange, schräg gehaltene oder die kurze Flöte. So war es wenigstens im alten Reich. Aber so strenge man sich

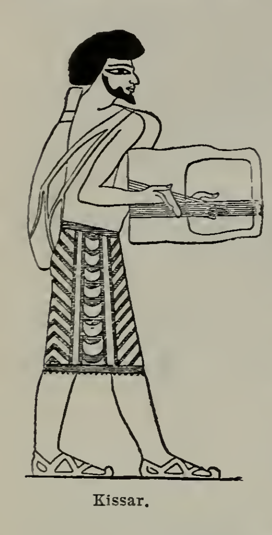


Satirische Tierbilder.



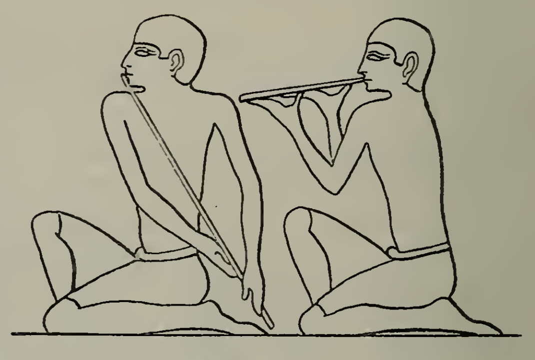
Achselharfe.

nach Herodots Bericht gegen fremde Melodien abschloß, so willig übernahm man von den benachbarten semitischen Stämmen in späterer Zeit geeignete Instrumente. Die semitische Lyra (Kissar) begegnet uns zuerst unter der 12. Dynastie in der Hand eines Beduinen. Unter der 18. Dynastie ist sie in Ägypten selbst das Modeinstrument der Frauen. Daneben kamen aber noch viele andere Instrumente auf, so die kleine dreieckige Handharfe und die Doppelflöte. Die großen Harfen wurden immer prächtiger und kolossaler ausgeführt, bis zur Ptolemäerzeit ein Rückschlag erfolgte und eine kleinere, bogenförmige Harfenart aufkam, die beim Spielen auf ein Postament gestellt wurde und eine andere schmalere, die man beim Spielen auf der Schulter trug. Von sonstigen Tonwerkzeugen seien noch die Handpauken und die Kastagnetten der Tänzerinnen erwähnt; ferner die — nach Plutarch an „Eselsgeschrei“ erinnernden — Trompeten sowie Trommeln der Soldaten. Die ältere Zeit begleitete den Gesang zumeist mit 2 Harfen, einer großen und einer Kurzflöte. Doch finden sich auch andere Verbindungen, z. B. auf einem Grabmal schon der 5. Dynastie ein Ensemble von 8 Flöten. Im neuen Reich ist die gebräuchlichste Besetzung: 1 Harfe, 2 Lauten, 1 Doppelflöte. — Unter den Ptolemäern endlich suchte man sein Heil in der Massenwirkung und ließ z. B. bei einem Feste 600 Sänger und 300 Zitherspieler aufziehen. — Die Musik der Ägypter ist untergegangen. Nur einige ihrer Instrumente und vielleicht einige theoretische oder spekulative Anschauungen haben sich zu anderen Völkern verbreitet und dadurch Einfluß auf die allgemeine Entwicklung gehabt. Aber der Hauch tiefer Geheimnisse, der ihre Tempel und Pyramiden umwebt, die Vorstellung ihres bald feierlichen, bald mystischen


Kissar.


Lautenspielerin.
(Aus Erman.)


Standharfe.


Lang- und Querflöte.

Kultus hat stark auf die Phantasie neuerer Künstler gewirkt. Mozart in der „Zauberflöte“, Mehul im „Josef“, Verdi in „Aida“ haben es versucht, die Stimmung dieser versunkenen Welt, den Reiz des Milieus bezw. seinen Eindruck auf unsere Seele in modernen Tönen und Harmonien wiederzugeben. Jene indem sie mehr das Gedankliche, das Hohe, Ehrwürdige, in den Linien so Klargezeichnete der ägyptischen Kultur wiedergaben, Verdi, indem er auch die Farbe, das nationale, morgenländische Kolorit und die melancholischen Weisen als realistischer Schilderer zu verwerten strebte.

Hellenen.[1]

Daß jeder historische Blick, den wir auf irgend einen Zweig geistiger Tätigkeit, sei es der Kunst, sei es der Wissenschaft, werfen, uns nach Hellas zurückführt, ist allbekannt. Griechische Poesie, Plastik, Baukunst, Philosophie haben nicht nur unmittelbar in der kulturellen Entwicklung nachgewirkt, sondern auch wiederholt geradezu eine Renaissance erlebt und späteren Zeiten zum Ausgangspunkte für neue Bestrebungen gedient. Ebenso hängt die altgriechische Tonkunst mit der hellenischen zusammen und die Oper entstand im 16. Jahrhundert unter dem vorbildlichen Einflusse des antiken Musikdramas. Während aber die wissenschaftlichen und gar die sonstigen künstlerischen Leistungen der Griechen heute noch reiche Anregung, ja reinsten, geistigen Genuß darbieten, machen die spärlichen Überbleibsel ihrer Musik zunächst keinen tiefen Eindruck, wenn wir sie auch nicht mehr — wie ältere Gelehrte, z. B. Eximeno, wollten — den Gesängen der kanadischen Wilden vergleichen möchten. Immerhin sind die erhaltenen Reste griechischer Tonkunst nicht imstande, unsere Phantasie auch nur annähernd so in Bewegung zu setzen, wie die bildnerischen und poetischen Denkmäler des Altertums. Marx hat das aus der antiken Volksseele zu erklären versucht, indem er meinte, daß die Griechen als das nach außen lebende, in der Anschauung aufgehende Volk, es zu keiner Vollkommenheit in der tief innerlichen Kunst der Töne hätten bringen können. Aber dagegen spricht die erstaunliche Durchbildung der Theorie ihrer Musik, der Reichtum ihrer Formen, die Mannigfaltigkeit ihrer, zur modernen oft schlagende Analogien liefernden Entwicklung und die bedeutsame Rolle, die sie nach den übereinstimmenden Zeugnissen auf die Gemüter ausübte. Es liegt auch ihr eben die von der heutigen durchaus verschiedene homophone Auffassungsweise zugrunde.

Die Melodiebildung war zunächst auf die 4 Töne beschränkt, über welche das nationale Saiteninstrument der Griechen, die Lyra, anfangs verfügte, die aber infolge verschiedener Stimmweisen bei den einzelnen Stämmen nicht gleich

[1] Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik (Leipzig 1864). Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I. Band. (Leipzig 1903.) Bildermaterial in Baumeisters „Denkmälern des klassischen Altertums“ (München 1884—88).

waren. Die dorische Lyra z. B. stimmte — von oben nach abwärts — in e d c h, die äolische in a g f e. Dem Bedürfnis nach erweitertem Tonumfang wurde später durch Zusammenlegung mehrerer solcher Tetrachorde[1] als der musikalischen Grundeinheiten entsprochen, woraus sich entweder bei enger Verbindung der Systeme ein Heptachord (dorisch: e d c h a g f) oder bei getrennten Systemen eine Oktave (dorisch e d c h a g f e, äolisch a — a) ergab. Im Verlaufe der Entwicklung kamen zu diesen ursprünglichen, nationalen Stimmweisen (Tonarten) in Moll auch fremde mit Durcharakter, wie die phrygische (d — d) und lydische (c — c) usw. In den Tonarten fanden die Griechen den Charakter, das „Ethos" des Stammes ausgeprägt, bei dem sie aufgekommen waren. Dorisch galt für ruhig, männlich ernst; äolisch für ritterlich und feurig; lesbisch (mixolydisch) für klagend, lydisch für weich, phrygisch für enthusiastisch und aufgeregt. Die griechische Praxis aber ging nicht vom Instrument aus, sondern vom Gesang, denn sie war mit der Poesie, der die Musik, wie Aristoteles sagt, lediglich zur Verstärkung des Ausdrucks dienen sollte, eng, unauflöslich verbunden, so daß Rhythmus und Tondauer ganz von der sprachlichen bezw. metrischen Beschaffenheit des Verses abhingen und das Tempo aus dem sinngemäßen Vortrage sich ergab. Nicht daß die sinnliche, ab-



Apollon.
(Pompejanisches Wandgemälde.)



Mänaden aus dem Gefolge des Dionysos (im Louvre).

solute Wirkung des Tones sie nicht berührt und erregt hätte. Aber ihre edelsten Geister mißachteten diese Wirkung als niedrig und barbarisch und sahen die Aufgabe der Tonkunst gerade darin, daß sie das Gemüt besänftige

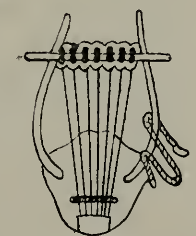
[1] Tetrachord ist ein System von 4 Saiten, Heptachord ein System von 7 Saiten.

tige und zu weisem Maßhalten stimme. Gegenüber diesem aristokratischen, in rein ästhetischem Vorstellen sich vollendenden und im Apollonkult gipfelnden Ideal kommt im niederen Volk, im Demos, durch fremdländische Einflüsse genährt, ein anderes Empfinden zur Geltung, dessen höchsten religiösen Ausdruck der Dionysoskult darstellt. Ein trunkenes, aus Grauen und Wonne, Lust und Schmerz gemischtes, enthusiastisches Entzücken, ein Rausch der Sinne, ein Schwelgen in der Fülle des elementaren Klanges an sich.[1] Der Ausgleich dieser, durch die apollinische, zartklingende Lyra und die dionysische, gellende Flöte (Aulos) symbolisierten Gegensätze ist oft auf dem Wege von Kompromissen versucht worden. Aber schließlich ging der griechische Geist an diesem Zwiespalt zugrunde.

In der Geschichte der griechischen Musik lassen sich sechs Perioden unterscheiden, von denen die erste die fabelhafte Urzeit umfaßt, die zweite auf historischem Boden die Anfänge kunstmäßiger Instrumentalmusik und Monodie einschließt, die dritte mit der Entwicklung kunstmäßiger Chorlyrik anhebt, dann die klassische Zeit Athens, ihre Zersetzung durch romantische Elemente und zuletzt die Zeit, da die produktive Kraft versiegt und Virtuosen und Gelehrte die führende Rolle innehaben.

1. Urzeit.

Wie alle Nationalmusik, wurzelt auch die hellenische im Volksliede, das in Griechenland zu reichster Mannigfaltigkeit erblühte. Wir hören von Kinderliedern bei fröhlichem Spiel, von Bettelliedern, womit Knaben an bestimmten Festen Gaben von Haus zu Haus ersangen, von Standes- und Arbeitsliedern, von den Ruderweisen der Schiffer, von den Marschliedern der Soldaten, von den Gesängen der Schnitter, Winzer, Müller, Spinner, Weber und Wasserschöpfer, von Frühlings- und Liebesliedern, sowie von Balladen zum Preise der Götter und Helden, womit sich z. B. Achilleus bei Homer die Zeit kürzt und die auch in den Spinnstuben gesungen wurden. Bei Hochzeiten erscholl der Hymenäos, bei Bestattungen das Klagelied (Threnos), welche gleich den Ernteliedern bereits aufs religiöse Gebiet hinüberleiten. Am Apollonkult beteiligte sich das Volk mit dem Päan, der bald einen Bittgesang und bald ein Siegesdanklied bedeutet. Alle diese Lieder erklangen teils im Chor, teils als Monodien, d. h. im Einzelgesange; eine Verbindung von Monodie mit Refrain des Chores stellte das aus Kreta stammende Tanzlied (Hyporchema) dar, das gleichfalls im Apollonkult eine Rolle spielt. Bei den Böotiern hatte das Linoslied[2] diese Form, von der die Ilias


Lyra aus der Schildkrötenschale.

[1] Vergl. Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Leipzig 1872. Jetzt Ges. Werke Band 1.)

[2] Das Linoslied bei Homer (Ilias 568 f.) ist ein heiterer Gesang und durchaus verschieden von dem orientalischen Linoslied, das — gleich der syrischen Adonisklage — den Tod eines schönen Jünglings betrauert. (Vergl. oben S. 61.)

wiederholt anschauliche Bilder entwirft. Ein göttlicher Sänger singt zur Leier, geschmückte Jünglinge und Mädchen bewegen sich dazu im Reihen- und Rundtanz. Leider sind von diesen Liedern keine Melodien erhalten. Zur Begleitung diente die Lyra, zuweilen auch die volkstümlichere Flöte, womit sich sonst die Hirten ihre langen einsamen Stunden zu kürzen pflegten. Das Instrument ging mit den Singstimmen im Einklang bezw. in Oktaven und ebenso war der Chorgesang durchaus einstimmig (homophon).



Kitharode im Festgewand.
(Aus Jan, die griech. Saiteninstrumente, Leipzig 1882.)

Die ersten Spuren kunstmäßiger Musik führen uns in die Urheimat der Hellenen, an den Fuß des Olympos, wo der Stamm der Thraker dem Dienste der Musen oblag. Eine zweite Verehrungsstätte hatten sie am Helikon in Böotien, wo die äolische Sängerschule, als deren Stifter die Sage den Orpheus nennt, aufblühte. Musaios, Eumolpos, Amphion werden als mythische Sängernamen überliefert. Ihre Melodien, wohl dem Kultus der Erdgottheiten geweiht, galten als lebhaft, leidenschaftlich, zauberwirkend. Orpheus' Leier bezähmt wilde Tiere, Amphions Leier läßt die Mauern Thebens erstehn. Später war Lesbos der Hauptsitz dieser Schule, was der Mythus durch das Bild versinnlicht: des toten Orpheus Leier sei von den Wellen an das Gestade dieser Insel getragen worden.

Bei den dorischen Stämmen hüteten und mehrten die Benediktiner des Altertums, die Apollopriester zu Delos und Delphi, seit undenklichen Zeiten einen Schatz von heiligen Weisen, welche den Gattungsnamen Nomos [1] tragen. Der Nomos ist wohl aus dem Päan hervorgegangen, aber kein Chor- sondern Einzelgesang und seine verschiedenen Gattungen und Arten führten — wie später die Weisen der Meistersinger — besondere Namen, z. B. der pythische, der vielköpfige, der hochtönende Nomos. Die Sage meldet, daß Olenos zu Delos den Hexameter ersonnen und zum sakralen Versmaß erhoben habe. Zur höchsten Blüte gedieh aber der Kultusgesang in Delphi, dem Mittelpunkte des dorischen Geisteslebens. Als offizielle Tonart setzte drum Philamon daselbst die dorische Tonart fest und das rege Musikleben wird auf den ebenfalls mythischen Sänger Chrysothemis zurückgeführt. Er richtete die regelmäßigen Wettgesänge (Agone) am Feste der Pythien ein, wobei die Priester in Prunkgewändern den siegreichen Kampf Apollons mit dem Drachen Pytho zur Kithara besangen. Und so lange der dorische Geist der tonangebende in

---

[1] Nomos bedeutet: Gesetz, im weiteren Sinne das nach bestimmten Gesetzen geformte, also kunstmäßige Lied. Bei den Meistersingern heißt die Strophe „Gesätz", mundartlich im Deutschen noch heute Gesätzel, G'sätzli u. dergl.

Hellas war, galten auch die ernsten, klaren, gemessenen Weisen des Apollonkults als die idealen Vertreter des musikalischen Fühlens im alten Griechenland.

Die dorischen Kultusweisen wurden vorbildlich für die Entwicklung des epischen Gesanges. In der Ilias fehlt noch jede Spur von Berufssängern, in der Odyssee hingegen kommen schon Aöden vor, die an den Höfen der Fürsten leben, beim Volke hohe Ehren genießen und sich von Apoll und den Musen begeistert fühlen. Ihre musikalische Bildung dürften sie aus den Priesterschulen geholt haben, wie denn auch ihr Versmaß, der Hexameter, dem Kultusgesang entlehnt ist. Je länger aber die epischen Gedichte wurden, je mehr die Phantasie des Poeten ins Weite und Breite strebte, desto beschwerlicher, hemmender mußte der Gesangvortrag bei der Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel werden. Darum ließen die Epiker des homerischen Zeitalters den musikalischen Vortrag gänzlich fallen, wurden bloße Rezitatoren (Rhapsoden).

2. Archaische Zeit.

An die Spitze der historischen Zeit stellen wir die Anfänge der absoluten Kunstmusik. Das Flötenspiel (Aulesis), sonst nur der Begleitung von Chören unter freiem Himmel dienend[1] oder auf primitiver Stufe bei den Hirtenvölkern, Arkadiern und Böotiern heimisch, wird um 700 v. Chr. durch zugewanderte Musiker aus Kleinasien im Zustande großer Virtuosität eingeführt und mit ihm kommen nebst der enharmonischen Melodiebildung auch die lydischen und phrygischen Durtonarten, die in scharfen Gegensatz zu den hellenischen Nationalweisen traten. Im delphischen Kultus blieben sie als fremd und aufregend lange verpönt. Auf dieser Feindseligkeit beruht die Sage von der Bestrafung des Auleten Marsyas durch Apollon. Ihren Hauptsitz hatte die neue Flötenkunst in Argos und eine berühmte Schule pflanzte die Melodien ihres Stifters Olympos von Geschlecht zu Geschlecht fort. Ein Flötenduett (Xynaulia) von ihm legte Aristophanes in seine Ritter ein und seine kriegerische „Streitwagenweise“ benützte Euripides im „Orest“ als Gesang eines Phrygers. Sie soll noch den in Stumpfheit versunkenen Alexander den Großen bis zum Ergreifen des Schwertes entzündet haben. Olympos soll auch die sogenannte alte Enharmonie, nach Riemanns Deutung die Urskala von 5 Tönen ohne Halbtöne,[2] eingeführt haben, welche noch Aristoxenos „die schönste aller Melodieführungen“ nennt.

Das Eindringen der fremden Flötenmusik gab wohl den beiden nationalen, die Kitharodie[3] pflegenden, priesterlichen Sängerschulen, der äolischen und dorischen, den Anstoß, ihrer Rivalität zu vergessen und sich enger zusammen-

---

[1] Damit war nicht ausgeschlossen, daß eine Melodie zuweilen als „Lied ohne Worte“ geblasen wurde. Die Spartaner z. B. ließen in der Schlacht ihr heiliges Kriegslied, das „Kastoreion“, zur Befeuerung der Kämpfer von Auleten blasen.

[2] Also phrygisch: d e g a h, lydisch: c d f g a.

[3] Kitharodie: Gesang zur Kithara. Aulodie: Gesang zum Aulos. Daher der Sänger je nach dem begleitenden Instrument Kitharode oder Aulode heißt.

zuschließen. Dieses Ereignis knüpft sich an die Person des Terpander († um 650). Er stammt aus Lesbos, gehörte also ursprünglich der äolischen Schule an; später ging er nach Delphi und vermochte dort die Anerkennung seiner heimatlichen Melodien durchzusetzen. Nach Sparta berufen, wirkte er dann neben Tyrtäos, dem Dichterkomponisten feuriger Marschweisen, führte den musikalischen Wettkampf am Feste der Karneen ein und wurde das Haupt einer berühmten Schule, deren Angehörigen man in den Agonen stets die Ehre des Vortritts einräumte. Statt der alten viersaitigen Lyra bediente er sich bereits einer sieben- oder achtsaitigen. Sein Lieblingsvers war der Hexameter; seine Lieblingstonart die dorische. Durch ihn bekam der Nomos feste Gliederung und mannigfaltigere Rhythmen, bewahrte aber dennoch die alte Würde und vermied den Wechsel des Taktes ebenso wie die Modulation aus einer Tonart in die andere. Was die Gliederung des Nomos betrifft, so war die Regel diese: nach einer Reihe zeremonieller Einleitungen gelangte der Sänger zum Haupt- und Mittelteil (Omphalos), der die Großtaten Apollons besang. Dann kam in choralartigen, langgezogenen Tönen ein gebetartiger Teil (Sphragis) und zuletzt verabschiedete sich der Sänger mit einem *χαῖρε ἄναξ*! (Heil dir, o Herrscher!) von der Gottheit, worauf das Volk mit dem Päan einfiel.

Nach dem Vorbilde Terpanders richtete dann der Arkadier Klonas den aulodischen, d. h. mit der Flöte begleiteten Nomos ein. In derselben Weise komponierte er auch Hymenäen und Threnen, wobei er das elegische Versmaß bevorzugte. In seinen feierlichen Opfergesängen und Prozessionsliedern gebrauchte er die gedehnten Choraltöne des spondäischen Metrums. So emanzipierte sich die griechische Tonkunst allmählich vom konventionellen Hexameter.



Griechischer Flötenbläser.
(Aus Baumeisters „Denkmälern“.)

Von Terpander und Klonas führt der geschichtliche Fortschritt zu Archilochos (um 650). Ein neuer Komponistentypus. Jene waren Vorsteher von Schulen zur Pflege liturgischen Gesanges; in Archilochos tritt uns eine Individualität, ein freier Künstler entgegen, der subjektiven Stimmungen in Liebes-, Wein- und Rügeliedern Ausdruck gibt. Nicht aus der Kultusmusik sondern aus dem wildwuchernden Volkslied holte er seine Mittel, den Reichtum beweglicher, jambischer Rhythmen, den strophischen Bau. Er erfand die melodramatische Vortragsweise (Parakataloge) und ließ sie in seinen jambischen Gedichten mit dem Gesang abwechseln, vermutlich um gewisse Pointen wirksamer hervorzuheben; er ist der Vater der Mehrstimmigkeit, insofern er den Gesang nicht bloß im Einklang begleitete, sondern auch andere Intervalle, Passagen, Zierfiguren etc. auf der Lyra griff. Über diesen Ansatz zur Poly-

phonie, der nur zwischen Instrument und Gesang, niemals innerhalb der Vokalmusik vorkam, sind die Griechen nie hinausgegangen, weil sonst die ihnen sehr wichtige Verständlichkeit des Textes und die Klarheit der melodischen Linie darunter gelitten hätte. Aristoteles läßt die „Heterophonie" nur als gelegentliche Würze (Hedysma) gelten, und jedenfalls strebte das begleitende Instrument nach einigen Ausweichungen wieder zur Sangmelodie zurück.

3. Die vorklassische Zeit.

Die zweite historische Periode ihrer Musik rechneten die Griechen von der Mitte des 6. Jahrhunderts. Sie ist durch den Eintritt des Tanz- und Chorliedes, die bisher nur der Sphäre des Volkes angehört hatten, in die kunstmäßige Musik gekennzeichnet. Die Pflegestätte dieser neuen Gattungen war das durch Terpander zur musikalischen Hauptstadt erhobene Sparta. Dort bewahrte seine Schule, genannt die „lesbische", den Nomos konservativ nach seinen Satzungen. Aber daneben entwickelte sich seit 665, als die Spartaner den Kreter Thaletas während einer Pest ins Land gerufen hatten, der Päan, und nach Thaletas lebhaften Weisen — Kreta ist die Heimat der griechischen Tanzkunst — vollführte die Jugend von Sparta ihren Waffentanz (Pyrrhiche). Mit Thaletas wirkte dort der Äolier Alkman als Spezialist auf einem neuen Gebiete. Die Necklieder des Volkes gaben ihm die Anregung zu seinen lieblichen, strophisch gegliederten Jungfrauenchören (Parthenien); die Melodie eines Liedes soll er einmal einem Vogel abgelauscht haben.

Auch die Flötenspieler gravitierten bald nach Sparta. In ihrem Kreise erfand man die Notenschrift, sehr begreiflich, da gerade sie, deren Gedächtnisse keine Assoziation von Wort und Weise zu Hilfe kam, zuerst das Bedürfnis nach einer schriftlichen Fixierung der Melodie empfanden. Polymnastos aus Kolophon führte die jonische Tonart ein; Sakadas aus Argos setzte um 580 die Zulassung des Flötenspiels zu den Pythien durch, da er das stehende Preisthema, den Kampf Apollons mit dem Drachen, bis in alle Einzelheiten, die sonst der Kitharode in Worten schilderte, nun in bloßen Tönen durchführte. Die Introduktion schilderte, wie Apollon den Ort zum Kampfe prüfend besichtigt. Es folgte die fanfarenartige Herausforderung des Drachen, hierauf der Kampf selbst, das Verenden Pythons, zuletzt des Gottes Dankopfer und Siegesreigen. Der verblüffende Erfolg, den Sakadas mit dieser „symphonischen Dichtung" erzielte, errang dem reinen Flötenspiel die Zulassung bei den Pythien und 28 Jahre später setzte sich dort sogar das von dem Argiver Aristonikos erfundene absolute Kitharaspiel (Kitharisis) durch. Doch hat dieses Genre wegen der Dünnheit seines Klanges sonst nur spärliche Pflege erfahren. Als Chorkomponist erzielte Sakadas neue Wirkungen durch Modulation, und sein dreitöniger (trimeles) Nomos, dessen erster Teil in dorischer, dessen zweiter in phrygischer und dessen dritter Teil in lydischer Tonart ging, wurde vorbildlich für spätere Zeit.

Auch andere Städte eiferten bald der lakedämonischen Hauptstadt nach. Wie dort Thaletas, so wirkte in Himera Tisias mit dem Beinamen Stesichoros, d. h. der Choraufsteller, dessen Stärke in seinen großen Chorballaden lag und dem die dreiteilige Gliederung der Gesänge in zwei gleiche Strophen (Strophe, Gegenstrophe) und einen Nachgesang (Epodos) zugeschrieben wird. Arion in Korinth erfand den chorischen Dithyrambus, das bisher nur monodisch gesungene Preislied auf Dionysos. Dabei gab er die sonst übliche Postierung des Chores im Viereck auf, stellte vielmehr seine als Satyrn verkleideten Choreuten halbkreisförmig um den Altar des Gottes und ließ sie ihren Part, durch kleine Soli des Chorführers unterbrochen, unter Tanz und lebhaften



Alkaios und Sappho.
(Vasenbild in der alten Pinakothek zu München.)

Gebärden vortragen. Den leidenschaftlichen Charakter des Dithyrambus suchte er dadurch zu mildern, daß er ihn mit der Lyra statt mit der Flöte begleiten ließ.

Gleichzeitig blühte auf den jonischen und äolischen Inseln die monodische Liebeslyrik des Alkäos, der Sappho — durch welche die mixolydische Tonart aufkam — und des Anakreon, die offenbar im Volksliede wurzelten, und ihre kleinen Strophen und weichen Rhythmen zum Klang eines besonderen Saitenspiels, das Barbiton, sangen. Diese Dichter pflegten auch das angeblich von Terpander erfundene Skolion, einen Tischgesang zur herumgereichten Leier.

Damals begannen auch — vermutlich von den Ägyptern angeregt — die ersten theoretischen Beschäftigungen mit der Musik durch die Pythagoräer. Ihrem wissenschaftlichen Grundsatze („Alles ist Zahl") entsprechend, verlegten sie sich auf das Erforschen der mathematischen Verhältnisse der Ton-

kunst,[1] deren Gesetze ihnen als ein Abbild der Weltordnung erschienen.[2] Daraus leiteten sie auch die erziehliche und ethische Wirkung ab, die sie der Tonkunst zuschrieben, den besänftigenden, klärenden und bessernden Einfluß auf das Gemüt. Dieser Gedanke beherrscht seitdem die griechische Philosophie und das ganze Mittelalter. Sie klingt wieder in Shakespeares berühmten Versen: „Nichts ist so stöckisch, hart und voller Wut, das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt“ (Kaufmann von Venedig V, 1), sie liegt noch dem Spießbürgerwort von den bösen Menschen, die keine Lieder haben, zugrunde. Pythagoras († um 500 v. Chr.) soll einen verschmähten Jüngling, der das Haus seiner Geliebten in Brand stecken wollte, durch ein Lied zur Besinnung gebracht haben. Andere wollten sogar Krankheiten durch Musik heilen und zwar durch apollinische. Die erregende Flötenmusik, die phrygische und lydische Tonart hielten sie für durchaus gefährlich.

4. Die klassische Zeit.

Die klassische Periode der griechischen Musik beginnt um die Mitte des 6. Jahrhunderts, als die geistige Herrschaft in Hellas von Sparta auf Athen überging. Während dort der musikalische Unterricht der adeligen Erziehung vorbehalten blieb, war er hier ein Bestandteil der allgemeinen Volksbildung. Die allgemeine Tendenz des griechischen Geisterlebens, „die Künste ihren vergoldenden Schein über die gesamte bürgerliche Existenz ausbreiten zu lassen, das ganze Menschendasein mit Harmonie und Eurhythmie zu durchtränken,“ gedeiht hier zur vollen Blüte. In der reichen, genuß- und festfrohen Stadt strömten aus allen Gegenden von Hellas schaffende und ausübende Tonkünstler zusammen, insbesondere böotische Auleten, da das Flötenspiel — weil es das Gesicht entstelle — unter den athenischen Bürgern selbst bald aus der Mode kam. Lasos aus Hermione führte den chorischen Dithyrambus in Attika ein und zu seiner Pflege — nicht ohne einen bewußten Gegensatz zum delphischen Nomosgesang — eigene Wettaufführungen am Feste der Panathenäen, die in einem besonderen, unter Perikles (nach dem Vorbilde der Skias zu Sparta) erbauten Konzerthause, dem Odeon, stattfanden. Seiner Musik sagt man Vorliebe für lebhafte Tempi (die päonischen $^5/_8$-Rhythmen) und Koloraturen nach. Da er die Abtönung des Vortrags pflegte, wurde für seine Kompositionen

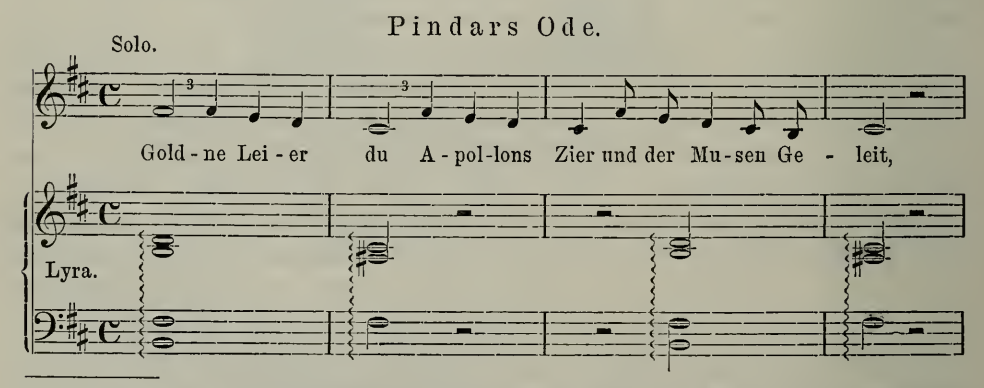
[1] Sie ermittelten die Intervalle experimentell auf dem Kanon oder Monochord (einer über einen Resonanzboden gespannten, durch einen Steg beliebig teilbaren Saite), und zwar das Verhältnis der Oktave 1 : 2, der Quinte 2 : 3 und der Quarte 3 : 4. Die in solchen einfachen Zahlen darstellbaren Intervalle galten als die bevorzugten und konsonierend; die anderen, selbst Terz und Sext erschienen als Dissonanzen.

[2] Plato überliefert uns die grandiose, kosmische Vorstellung der pythagoreischen Schule, wie auf jeder der 8 Himmelssphären, die um die diamantene Spindel der Göttin Notwendigkeit kreisen, eine Sirene sitzt und einen Ton der Skala hören läßt, doch so, daß alle wie eine einzige Harmonie („Harmonie der Sphären“) zusammenklingen. Der Pythagoräer Archytas, Platons Freund, erkannte das Wesen der Töne in Schwingungen, die sich durch die Luft fortpflanzen.

ein Dirigent notwendig, der den Takt angab. Lasos hat ein verloren gegangenes Buch über die Musik verfaßt und war der erste griechische Musiker, von dem eine (gleichfalls verlorene) Biographie geschrieben wurde. Die „Polyphonie", die seinem Schaffen eignete, deutet man wohl am besten auf die Erweiterung des Tonumfanges in seinen Dithyramben.

Ihren Gipfel erreichte die lyrische Chorkunst der Hellenen in Simonides von Keos (556—466) und in dem etwas jüngeren Pindar zu Theben (522 bis 448). Beide haben nicht dauernd in Athen gelebt, genossen aber hier die höchste Verehrung und Pflege.[1] Sie waren nicht wie Thaletas, Arion oder Lasos städtische Musikdirektoren, sondern Nationalkünstler, an die man sich aus den verschiedensten Teilen Griechenlands um Festkompositionen wandte, sei es um einen Sieg in den olympischen Spielen, sei es um einen Gott oder sonst einen hervorragenden Anlaß zu feiern. Der geistreiche Simonides, dem die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie bedünkte, arbeitete vor allem auf die künstlerische Gesamtwirkung hinaus. Namentlich in seinen Tanzliedern suchte er Wort, Melodie, Begleitung und Tanzbewegung zu einem einheitlichen Totaleindrucke zu verschmelzen. Sein Rivale Pindar wird als Musiker in den Berichten der Alten zwar hochgelobt, aber leider nicht näher charakterisiert. Wäre die von Athanasius Kircher, dem gelehrten Polyhistor des 17. Jahrhunderts, in einer (seither nicht wiedergefundenen) Handschrift eines Klosters zu Messina entdeckte Melodie zu Pindars Hymne auf die „goldene Leier Apollons" unzweifelhaft echt, so könnte sie uns recht wohl den feierlichen Schwung seiner Kompositionsweise versinnlichen.[2] Wir geben sie im folgenden[3] nach der Riemannschen Lesung:

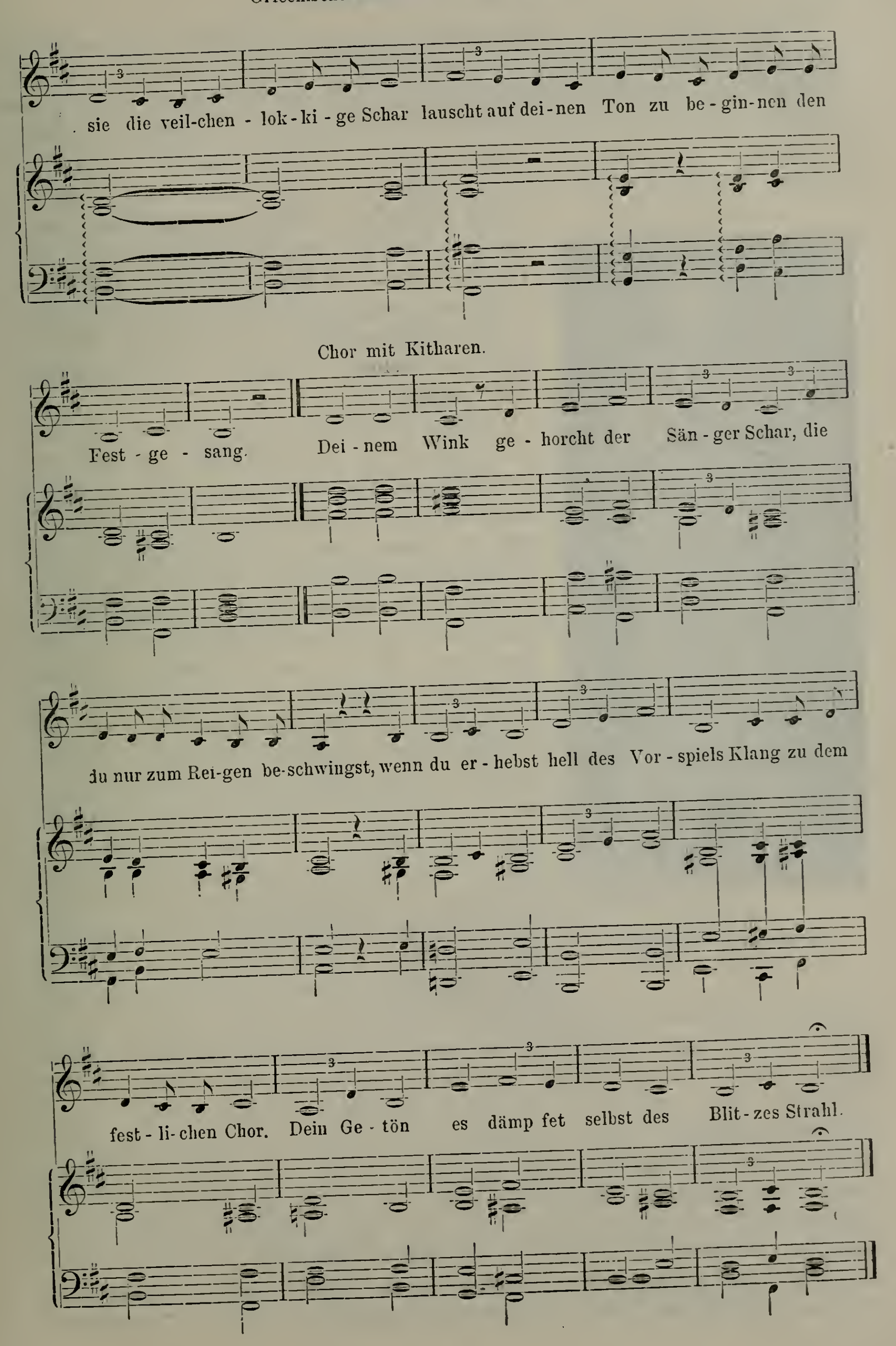
Pindars Ode.



[1] Er war daselbst Gastfreund des Staates und man setzte ihm ein ehernes Standbild.

[2] Ausgabe in O. Fleischers Reste altgriechischer Musik (1901) und Thierfelder, Altgriechische Musik (1899), beide in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen. Der Verdacht gegen Kirchers Entdeckung, gegen welche keine inneren Gründe sprechen, hat sich sehr verringert, seit es feststeht, daß Teile der Bibliothek jenes Klosters später nach Italien und Spanien verschleppt wurden.

[3] Die hinzugefügten einfachen Harmonien sind natürlich bloß für das moderne Ohr vorhanden, dem sie die Auffassung der Tongänge erleichtern helfen. Bei den Griechen wurde die Melodie bloß unison gesungen und ebenso mit Kitharen begleitet.


sie die veil-chen - lok-ki - ge Schar lauscht auf dei-nen Ton zu be-gin-nen den
Chor mit Kitharen.
Fest - ge - sang. Dei - nem Wink ge - horcht der Sän - ger Schar, die
du nur zum Rei-gen be-schwingst, wenn du er - hebst hell des Vor - spiels Klang zu dem
fest - li-chen Chor. Dein Ge - tön es dämp fet selbst des Blit - zes Strahl.

Diese Chöre wurden gleichzeitig gesungen und getanzt, während die Begleitung durch Mischung verschiedener Klangfarben zu wirken strebte. So heißt es im 3. olympischen Siegesliede: „Ich will für den Hieron die Klänge der Phorminx, den Schall der Flöten und die Stimme des Gesangs geziemend vereinigen.“ Simonides und Pindar, die, wie später auch die tragischen Dichter, ihre Chöre nicht selten auf bereits vorhandene Singweisen dichteten, haben noch alle Zweige der chorischen Kunst gepflegt, aber es nicht verhindern können, daß die Sympathien der Künstler und des Publikums sich immer ausschließlicher dem aulodischen Dithyrambus zuwandten. Dieser wurde nunmehr zum fast alleinigen Träger der fortschrittlichen Entwicklung.



Sophokles.
Marmorstatue aus Terracina.
(Jetzt im Lateran zu Rom.)

Aus dem chorischen Dithyrambus bezw. aus den Einzelreden der Chorführer, die sich von den Chorgesängen durch ein anderes Versmaß abhoben, war auch das Drama hervorgegangen, und in Athen erbaute der Staat Theater zur würdigen Aufführung der dramatischen Wettspiele, die ja keineswegs als bloße Vergnügungen, sondern als religiöse Feierlichkeiten sich darboten und, wie an den Panathenäen und den städtischen Dionysien, wo die Vertreter aller Bundesgenossen sich versammelten, nur die Schlußglieder einer Kette prunkvoller Festakte bildeten. Man datiert das griechische Drama vom Jahre 536, als Thespis, von den Pisistratiden nach Athen gerufen, dort eine dionysische Tragödie (d. h. Bocksgesang, wegen des im Tanze springenden, in Bocksfelle gekleideten Satyrchores) aufführte, wobei er als „Schauspieler“ sich vom Chore ablöste und von dem Altar inmitten der Orchestra seine Stimme erhob. Als Äschylos den zweiten, Sophokles einen dritten Schauspieler einführte, hatten diese Solisten ihren Standpunkt auf einer für sie aufgeschlagenen kurzen Bühne (Szene). So vereinigten sich im Drama Dichtkunst, Tanzkunst und Tonkunst, und letztere hatte in diesem Organismus keineswegs eine nebensächliche Bedeutung. Ihrem chorischen Ursprung getreu, legte die ältere Tragödie das Hauptgewicht auf die Chöre, welche das Stück nach einem bestimmten Schema gliederten. Der einleitende Prolog und die Introduktionsszene wurden in der Regel bloß gesprochen. Dann betrat der 12 Mann starke Chor, vom Flötenspieler geführt, im feierlichen Aufmarsch die Orchestra unter Absingung des Einzugsliedes (Parodos). Seine beiden großen Standgesänge (Stasima) markierten gewissermaßen die Aktschlüsse. Wenn er unter den

Klängen des Abzugsliedes (Exodos) den Schauplatz verließ, war das Stück zu Ende. Zwischen diesen Grundpfeilern des dramatischen Aufbaues lagen: der Dialog (teils rezitativisch, teils melodramatisch behandelt), ferner die Arien („szenische Monodien“), die Duette des großen Ensembles (Kommoi) die ein-



Griechischer Bühnencancan.
(Aus A. Müller, Das attische Bühnenwesen. Gütersloh 1902.)

gestreuten (episodischen) Chöre sowie die Reigentänze (Emmeleia).[1] Und wie die Tragödie die ursprüngliche Beschränkung auf Stoffe aus dem Mythenkreise des Dionysos bald durchbrach, so ließ sie neben der dithyrambischen auch der ernsten dorischen Chorlyrik freien Raum, so daß auch in ihr ein Kompromiß zwischen den polaren Mächten des griechischen Geisteslebens sich vollzog. Die melodramatischen und rezitativischen Partien sind bei den ältesten



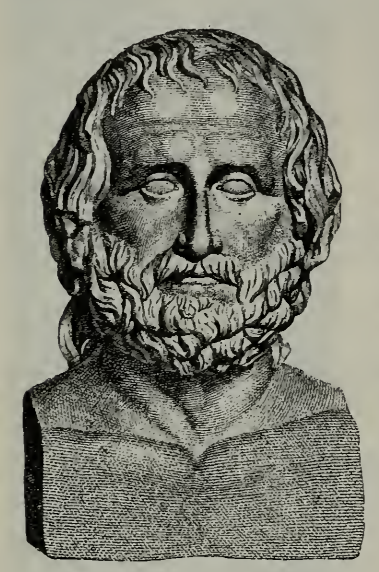
„Hinter den Kulissen“ eines griechischen Theaters.

Tragikern Phrynichos und Äschylos (525—455) noch sehr häufig. In der Komödie zog man im Dialog die unbegleitete Rede vor; statt der großen Stasima sang man witzige „Parabasen“ coupletartig ins Publikum hinein, auch war die Zahl der Choristen die doppelte. Charakteristisch für die Komödie

[1] Man hat sogar versucht, aus dem Versmaß der Chorgesänge die Reigenfiguren zu rekonstruieren. Kirchhoff, Die dramat. Orchestik der Hellenen (Leipzig 1899).

ist noch der Grotesktanz und Cancan (Korax, Sikinnis); sie bedurfte überhaupt heiterer, einschmeichelnder Weisen, wie sie Kratinas für seine Satyrspiele zu ersinnen wußte. Dieser schöpfte zwar reichlich aus dem Volksliederschätze, doch anderseits sangen wieder die Schiffer im Hafen Piräos seine flotten Melodien, die sie im dortigen Vorstadttheater gehört hatten, vergnüglich nach.

Die dramatischen Spiele der Griechen waren völkische, religiöse und staatliche Angelegenheiten, also dem Wesen nach durchaus verschieden von unseren, der Unterhaltung dienenden Theatervorstellungen. Der Archon überwachte sie, die Staatskasse bezahlte die Honorare der Dichterkomponisten und ersten Schauspieler, seit dem Ende des 5. Jahrhunderts auch die Eintrittsgelder für die Bürgerschaft. Seit 508 übernahm in Athen je ein wohlhabender Bürger die Kosten des Chores, während der Dichterkomponist die künstlerische Leitung der Aufführung (auch des musikalischen Teils) zu übernehmen pflegte. Äschylos z. B. galt als ausgezeichneter Regisseur. Den Mangel an Geldmitteln, wie ihn der peloponnesische Krieg mit sich brachte, bekam zuerst die Komödie zu spüren, die sich bald ohne Chor behelfen mußte. Der gottesdienstliche Charakter der Tragödie bewahrte sie noch lange Zeit vor solcher Einbuße. Das Spiel begann am frühen Morgen mit einem feierlichen Opfer und währte den ganzen Tag. Am Abend fällten die Preisrichter den Spruch und schmückten den siegreichen Autor mit einem Efeukranz. So ging es durch drei Tage und zuletzt wurde im Theater eine Volksversammlung abgehalten, die an den Festspielen öffentliche Kritik übte.



Marmorherme des Euripides.

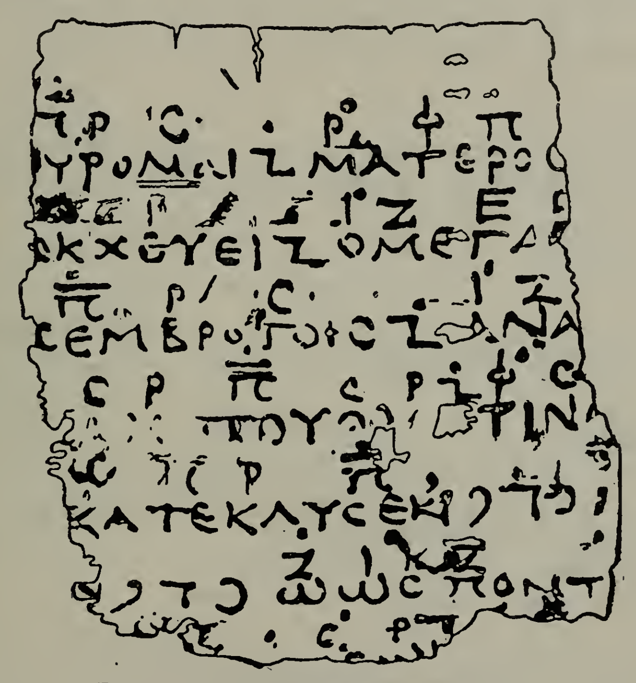
Auf der erreichten Stufe vermochte sich aber die griechische Tonkunst nicht zu erhalten, denn eine neue Richtung, die auf dem Höhepunkt der klassischen Periode einsetzt, führte sie mit merkwürdiger Raschheit zum Niedergange.

5. Romantik.

Die romantische Periode charakterisiert das Bestreben, die Musik aus einer Dienerin der lyrischen und dramatischen Poesie zu einer ganz absoluten Kunst auszubilden und ihr selbst dort, wo sie mit der Dichtung sich verbindet, ein selbständiges Interesse zu sichern. An Stelle der strophischen Gliederung tritt freies Durchkomponieren. Die Melodie wird beweglicher und überschreitet auch das Terzintervall, das für die ältere Musik die Grenze bedeutete. Durch häufigen Wechsel des Rhythmus, der Tonart, des Tongeschlechtes, durch rauschende Instrumentation sucht man die spezifisch musi-

kalischen Wirkungen zu steigern. Auch die obligate Tonmalerei gehört zu den bezeichnenden Merkmalen der nachklassischen Musik, die nun solche Anforderungen an die Geschicklichkeit der Ausführenden stellte, daß die bisherigen bürgerlichen Sänger, Choreuten und Instrumentalisten auch für das Drama nicht mehr ausreichten und ein besonderer Stand von Berufsmusikern möglich wurde.
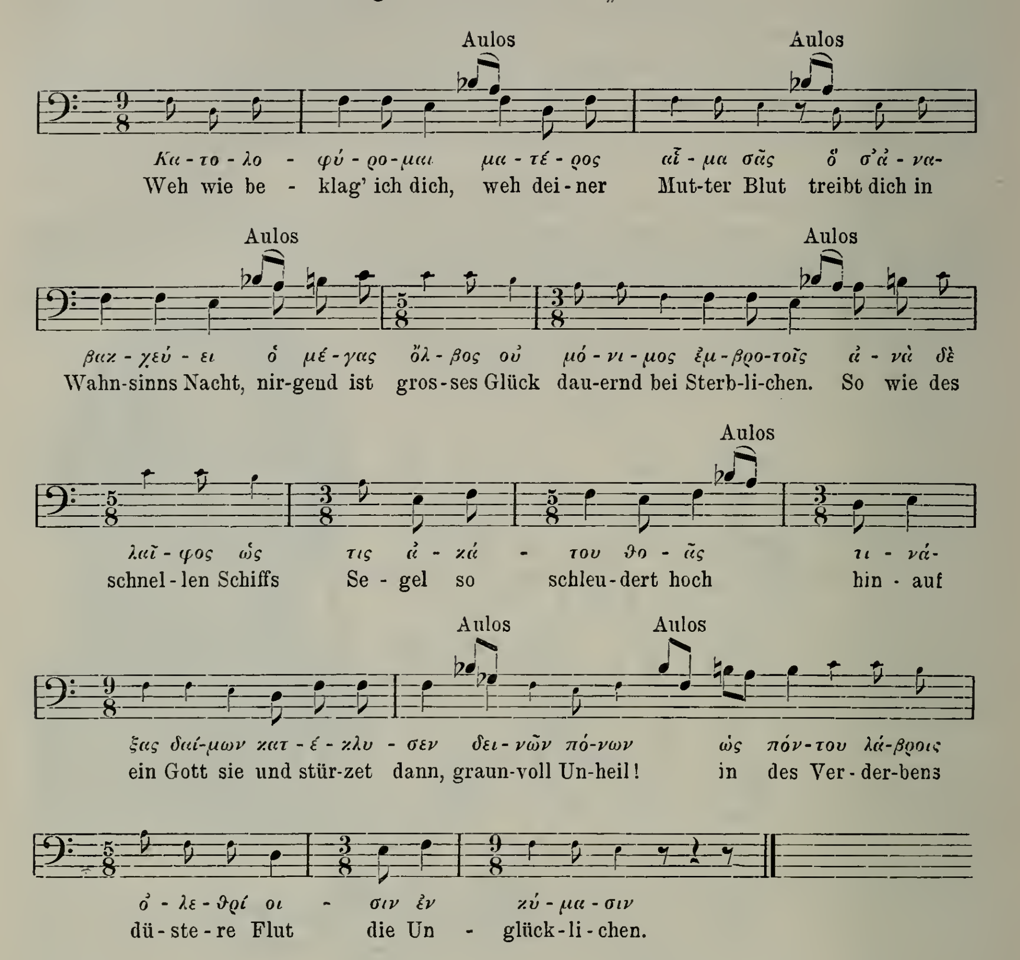
Auf dramatischem Gebiet nimmt der als Kitharode berühmte Sophokles (496—405) eine Mittelstellung ein zwischen den klassischen und romantischen Idealen. Euripides (480—407) aber segelt bereits im Fahrwasser der Romantik. Äschylos und Sophokles komponierten ihre Musik selbst, sofern sie nicht,



Fragment einer Partitur des „Orest" von Euripides.

wie in den Chören, zuweilen bekannte Melodien zugrunde legten, wogegen sich Euripides bei der Komposition von seinen Freunden Kephisophon und Timokrates helfen ließ. Die Chöre bei den Früheren bildeten die idealen Zuschauer, die sich bloß in lyrischen Betrachtungen über die dramatische Situation ergingen, wogegen sie Euripides zu beteiligten, nur geschlossen auftretenden Personen der Handlung machte. Glücklicher Zufall hat 1892 ein kleines Bruchstück einer Euripideischen Partitur auffinden lassen, einen Chor aus „Orest" (408 v. Chr.), der das Geschick des Muttermörders bejammert. Trotz der lückenhaften Überlieferung erkennen wir doch den Gesang der Singstimme, in deren Pausen, am Schluß jeder Verszeile, die Flöte mit einem stöhnenden Wehelaut einfällt. In moderner Notenschrift nach Thierfelders Übertragung klingt es also:

Chorfragment aus dem „Orestes".[1]



Übrigens lag die Stärke des Euripides nicht in seinen Chören, sondern in den Bravourarien und Duetten für geschulte Sänger, auch entsprach seine Melodie nicht mehr der sprachgemäßen Deklamation (vergl. oben Takt 17). Noch sei bemerkt, daß er schon Kinder auftreten und singen ließ. Sein jüngerer Zeitgenosse, Agathon, endlich machte das Drama vollends zur Oper, da er den Chor nicht mehr als Glied der Handlung, sondern als musikalische Einlage (Embolimon) verwandte. Auch führte er die Chromatik ins Drama ein und seine weichliche, gezierte, trillerfreudige Flötenmusik wurde sprichwörtlich.

Neben begeisterten Anhängern fanden die hellenischen Romantiker auch eine scharfe Opposition. Zu dieser hielt namentlich Aristophanes, der in seinen Komödien, worin er mit humoristischer Nachahmung von Tierstimmen (Vögel, Frösche) im Gesang originelle Wirkungen erzielte, die neue Richtung

[1] Übertragung von A. Thierfelder in „Altgriechische Musik" (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

mit bitterster Satire überschüttete und parodierte, am köstlichsten wohl in jener Szene der „Frösche“, wo Äschylos und Euripides in der Unterwelt ihren Kunstprinzipienstreit vor des Dionysos Richterstuhle austragen und wobei des Euripides silbenzerdehnende, beckmesserliche Koloraturen (das ei-ei-ei-ei-ei-issusa) weidlich verhöhnt werden. Am Anfang der „Thesmophoriazusen“ sehen wir den Poeten Agathon in seine Riesenpartitur vertieft. Aber auch die späteren Komödiendichter machten die Modernen und ihre „aufgelöste Melodie“, das Gegenbild zur „unendlichen“ unserer Tage, gern zur Zielscheibe rücksichtslosen Spottes.

Es half aber nichts. Denn sie drang auf der ganzen Linie siegreich vor. Als den ersten, der die Musik „verdorben“ habe, bezeichnete man den Dithyrambiker Melanippides († 412), bei dem der Flötenspieler schon wichtiger war als der Dichter. Noch weiter ging Kinesias, dem Plato vorwirft, er habe auf den Geschmack eines großen Haufens spekuliert und die sittlichen Aufgaben des Künstlers vernachlässigt. Beide aber übertraf Philoxenos aus Kythera (440—380), der Hofpoet des Tyrannen Dionys IV. zu Syrakus, der dem chorischen Dithyrambus durch Einführung von Solistenarien Kantatenform gab, von seinen Anhängern „ein Gott auf Erden“ genannt wurde, bei den Gegnern allerdings als ein „Hauptverderber“ der Tonkunst galt. Der an schwülstigen Wortzusammensetzungen reiche Text scheint nur mehr die künstlerisch bedeutungslose Unterlage für seine musikalischen Künste geworden zu sein. Zuletzt führte Krexos in die dithyrambische Kantate noch melodramatische Rezitationen ein.

Der allgemeine Zug zur Moderne hatte sogar die sonst so konservative lesbische Nomos-Schule ergriffen. Ihr Vorsteher Phrynis opferte ihre traditionelle Würde bereits lebhaften, „gewundenen“ dionysischen Rhythmen,[1] ja Timotheos (477—357), sein Schüler und auf seinen Bahnen weiterwandelnd, näherte den Nomos durch Kombination mit dithyrambischen Chören der philoxenischen Kantate. Der formale Unterschied lag jetzt nur mehr darin, daß im Dithyrambos der Chor, im Nomos die Monodie vorwaltete. Natürlich blieb das nicht unangefochten. Der Komiker Pherekrates ließ einmal die personifizierte Musik mit allen Spuren der Mißhandlung auf die Bühne kommen und nach mancherlei Klagen über erlittene Unbill jammern:

> Doch jetzo hat Timotheos aufs schmählichste
> Mich ruiniert, o Freunde. Er übertrifft
> Weit alle andern, singt Ameisenkribbelei'n
> In hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art
> Und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt.

In dem konservativen Sparta schnitten die Ephoren, als er mit seiner elfsaitigen Kithara auftrat, ihm die über die herkömmliche Siebenzahl hinaus-

[1] Darum sang Aristophanes in den „Wolken“ (423) das Loblied zur guten alten Zeit:
„Hätt einer da Scherz und Possen verübt und versucht sich Triller zu trällern
Wie's jetzt im Gebrauch nach des Phrynis Manier, halsbrechende Schnörkel und Sprünge,
Der kriegte von Schlägen ein tüchtiges Maß, weil die heilige Kunst er entweihte.“

gehenden Saiten ab, aber ganz Hellas jubelte ihm zu, als er bei den nemäischen Spielen sein Lied mit den Worten begann: „Ich gebe Griechenlands Söhnen den herrlichen Schmuck der Freiheit.“ Berühmt waren seine Tonmalereien, wie die musikalische Schilderung eines Seesturmes[1] und der Wehen der Semele. Dieser Richard Strauß des klassischen Altertums trat auch mit vielem Selbstbewußtsein auf. „Ich singe nicht das Alte, denn das Neue ist viel besser. Jetzt herrscht der neue Zeus, während vordem der alte Kronos regierte. Darum fort mit der alten Muse!“

6. Virtuosenzeit.

In der Tat waren nach kaum einem halben Jahrhundert die Klassiker gänzlich aus dem Felde geschlagen. Aber nun zeigte sich die Kehrseite der Medaille. Die neuen emporgekommenen, zur Bewältigung der technischen Schwierigkeiten des romantischen Stiles unentbehrlichen Berufsmusiker drängten sich immer mehr in den Vordergrund. Die frühere Zeit kannte nur den Dichterkomponisten, den Poeten, d. h. schaffenden Künstler. Nun begannen sich die einst verbundenen Tätigkeiten des Dichters und Musikers zu trennen. Der letztere tyrannisierte den ersteren und war nur darauf bedacht, dem Ausübenden Gelegenheit zur Entfaltung seiner Technik zu bieten. Man gab die Enharmonik mit ihren feinen Wirkungen auf. Die alten Meister fanden nur spärliche Pflege, mit Ausnahme solcher Werke, denen ein virtuoses Moment sich abgewinnen ließ. Nach einer reichen produktiven Geschichte brach eine Ära bloßer Reproduktion an. Denn die Polyeidos und Philotas, welche die Technik des Timotheos auf die Spitze trieben, sind für die Entwicklung der griechischen Musik von keiner Bedeutung mehr. „Die hellenische Kunst hört auf, etwas Werdendes und Wachsendes zu sein, gestaltet sich vielmehr im Bewußtsein der Gebildeten zu einem im Laufe der Zeiten angehäuften, wertvollen Besitz, den man kodifiziert und zu erhalten trachtet, ohne ihn eigentlich vergrößern zu können“ (Riemann).

Mit tiefer Trauer waren die besten Geister sich des Niederganges bewußt. Platons theoretische Forderung einer Reform der Kunstpflege blieb in praktischer Hinsicht wirkungslos. Vergebens verlangte der philosophische Aristokrat ein Zurückgreifen auf die nationalen Grundlagen, auf die edle dorische Tonart und Kitharodie und dementsprechend auch Verbannung der aufregenden demotischen Flötenmusik und der asiatischen Durtonarten. Vergebens wollte er als gelernter Pythagoräer die ethischen Kräfte der Nation durch die bildende Gewalt apollinischer Tonkunst aufrufen, vergebens eiferte er gegen die Spezialisierung der Künste.[2] Die Schlacht bei Chäronea (338), die Griechen-

[1] Dorion meinte freilich: er habe schon in manchem Kochtopf heftigere Stürme gesehen.

[2] Leges II. 669: „Alles reißen die Künstler nun auseinander, indem sie seinerseits dadurch, daß sie bloß gesprochene Worte in Metren bringen, Rhythmus und Versmaß von der Melodie, anderseits im rein instrumentalen Kithara- und Flötenspiel Melodie und Rhythmus vom Gesang trennen, wobei es dann sehr schwer ist, ohne dazukommende Worte zu begreifen, was der betreffende Rhythmus und die Harmonie zu bedeuten haben und was für ein künst-

lands Freiheit vernichtete, schien nur den Ausspruch jenes Damon zu bestätigen, der da meinte, daß der Verfall der Musik auch den der Staaten nach sich ziehe.

Über diesen Verfall konnte der äußere Glanz des Musiktreibens am makedonischen Hofe nicht hinwegtäuschen. Besonders durch die bisher minder gepflegte Kombination mehrerer Instrumente, suchte man in orientalischer Weise mit Raffinement dem Vortrag neuen klanglichen Reiz zu geben. Die Kitharisten Aristonymos, Kratinos, Athenodoros führten zur Hochzeit Alexanders ein Trio für 3 Kitharen auf. Andere gingen in dieser Vervielfältigung der Mittel noch weiter, und Musiker wie Kephesias, der da erklärte, nicht im Großen liege das Schöne, sondern das Große im Schönen bildeten seltene Ausnahmen. Der Virtuosenkult blühte, der Sport und das Artistentum. Man feierte den Sänger Moschos, weil er den Ton länger aushalten konnte als andere; man errichtete der schönen Flötenspielerin Lamia einen Tempel; man bezahlte ihrem Kollegen Amobeos willig ein attisches Talent (700 Taler) für jedes Auftreten, man ließ Nikomachos zum reichsten Kleinodienbesitzer Griechenlands werden. Was Wunder, wenn die ernstgesinnten Kunstfreunde der praktischen Musikpflege ihrer Zeit immer mehr den Rücken zukehrten und sich auf das wissenschaftliche Studium der Tonkunst verlegten. Die Partituren der alten Meister bildeten bloß noch Gegenstände historischer Studien, und die Versuche gelehrter Kreise in Athen, Tarent, Alexandrien, die Dilettanten dafür zu interessieren und mit deren Hilfe eine Renaissance herbeizuführen, blieben ohne praktischen Erfolg. Damals schrieb der Aristoteliker Aristoxenos von Tarent (geb. 354), derselbe, der auch die temperierte Stimmung in die griechische Musikwelt einführte, sein bewunderungswürdiges System der Musik, das leider nur bruchstückweise erhalten ist, an das aber die moderne Vortragslehre (Phrasierung) in manchen Punkten wieder anknüpft.[1]



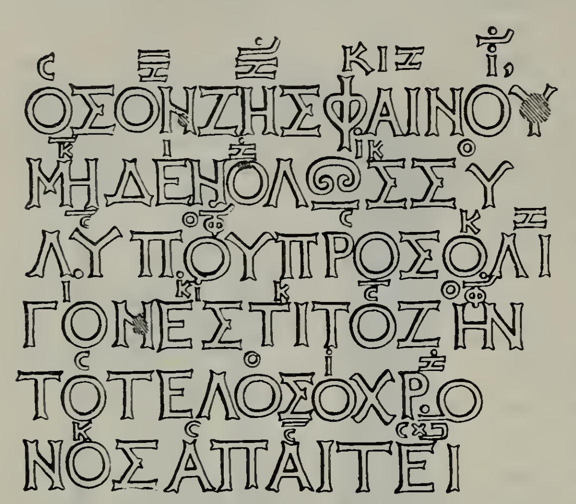
Grabmal des Flötenvirtuosen Myron.

In der alexandrinischen Zeit unter den prachtliebenden Ptolemäern behielt die Musik ihre einmal eingeschlagene Richtung. Als da die Künste der

lerisch bedeutungsvoller Inhalt damit eigentlich zum Ausdruck gebracht werden solle. Dieses alles müssen wir als eine ganz und gar rohe Kunstausübung ansehen."

[1] Westphal, Aristoxenos von Tarent, die Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums. 2 Bde. (1883—93.) — Neuere Ausgaben des Aristoxenos von Macrau (Oxford 1902).

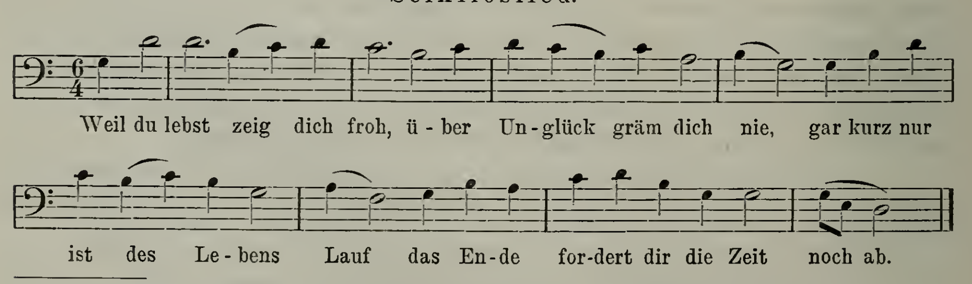
Virtuosen und die Klangfülle der neuen Rieseninstrumente, des mit 40 Saiten bespannten Epigonions, der Wasserorgel etc. nicht mehr verfingen, verfiel man auf Monstre-Konzerte und stellte Orchester von 600 Musikern zusammen.[1] Freilich traten solche Tendenzen mehr an der Peripherie der griechischen Kultur zutage. Wir gewahren in Hellas selbst auch Züge einer gewissen Pietät, und bei den pythischen Spielen durfte z. B. nie mit modernen Tonstücken und Formen begonnen werden, sondern nur mit dem altehrwürdigen Nomos. Dann folgte Instrumentenspiel, schließlich die Vorführung chorischer und dramatischer Werke. Ein solches musisches Fest war also gewissermaßen ein historisches Konzert.



Lied des Seikilos als Grabinschrift für seine Gattin Euterpe.

Es versteht sich, daß die Wandlung der Musik zuerst in den Zentren des Geisteslebens und gleichsam an der Oberfläche seines Getriebes vor sich ging, wogegen die irgendwie offizielle Kunst oder diejenige in den Landstädten viel länger am Herkommen festhielt. So ist es erklärlich, daß einige, aus dieser Periode stammende, bei den neueren Ausgrabungen entdeckte Tonstücke noch keineswegs jene Zerrüttung der alten Verhältnisse aufweisen. Der delphische Apollohymnus,[2] ein Päan aus der Mitte des 3. Jahrhunderts, steht noch in der altrituellen dorischen Tonart, besser als im Euripidesfragment fügt sich die Melodie dem natürlichen Sprachakzent. Motivische Bildungen sind unverkennbar. Das Seikiloslied[2] repräsentiert uns wohl einen Nachklang anakreontischer Lyrik, wie sie unter den Joniern Kleinasiens fortlebte

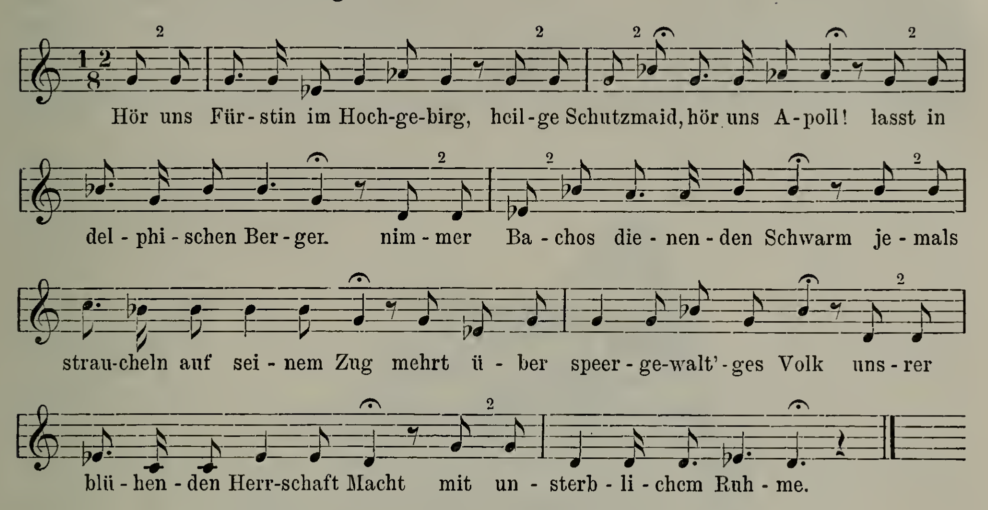




[1] Vergl. oben S. 71.

[2] Herausgegeben in Thierfelders „Altgriech. Musik". Vergl. die Abhandlungen von O. Crusius im Philologus. Daraus einzeln: „Die delphischen Hymnen" (Göttingen 1894).

und ein feierliches Prozessionslied[1] mag uns einen Begriff von dieser Art hellenischer Kultusmusik geben.



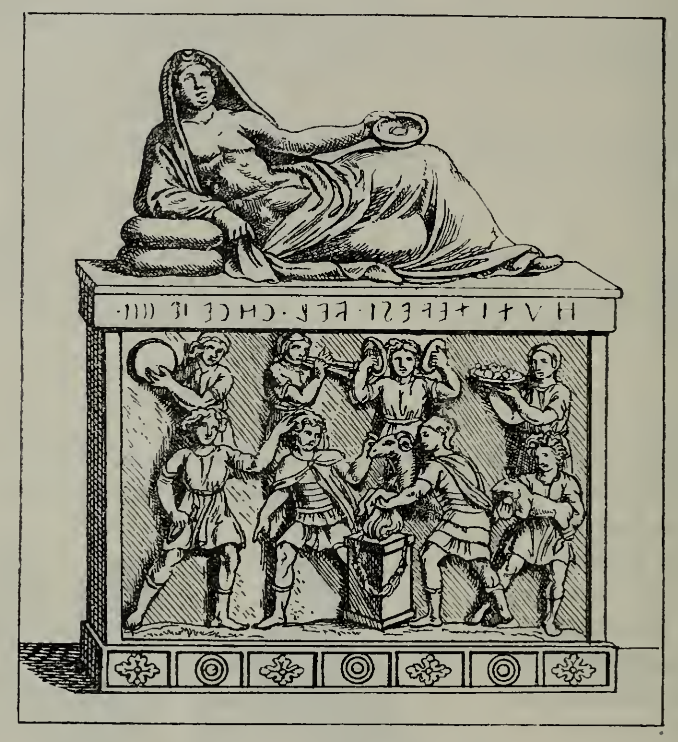
7. Die Römerzeit.

Zu Beginn unserer Zeitrechnung endlich löste Rom das üppige Alexandrien ab, das nur noch als Studiensitz der pythagoräischen Musikgelehrten (Claudius Ptolemäus, die sogen. „Kanoniker" Theon, Nikomachos, Euklides) im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. Beachtung fordert. Einer Schrift des Alexandriners Alypius verdanken wir die genaue Kenntnis der Notenschrift. Dionysios von Halikarnaß wird als Verfasser eines (verlorenen) Musiklexikons genannt, das alle Komponisten und Virtuosen Griechenlands umfaßte. Während die Pythagoräer, dem Sinneseindruck mißtrauend, bloß die mathematisch-physikalischen Grundlagen der Musik ins Auge faßten, warfen sich die „Harmoniker", d. h. die Schule des Aristoxenos, auf die Systematisierung der praktischen Musik, wobei das Gehör, die ästhetische Wirkung erste und letzte Instanz


Etruskische Musikanten.

[1] Herausgegeben in Thierfelders „Altgriech. Musik". Vergl. die Abhandlungen von O. Crusius im Philologus. Daraus einzeln: „Die delphischen Hymnen" (Göttingen 1894).

war. Eklektisch verfuhren Gaudentius, Bacchius, Aristides,[1] Athenäus und Plutarch, welch letzterer das Buch „Über die Musik“, die wichtigste Quelle für die alte Musikgeschichte, verfaßte.[2] Schließlich hat die griechische Musiklehre auch ihren Hanslick gehabt in Philodemus von Gadara,[3] welcher, entgegen der herrschenden Anschauung, die Ansicht vertrat, daß die Musik ein dem sinnlichen Hörgenuß dienendes, mit Trank und Speise vergleichbares



Etruskische Opfermusik (Grabrelief).

System von Klängen und Rhythmen sei und jeder Wirkung auf die ethische Natur der Menschen entbehre. Die Wurzel dieser formalistischen Lehre vermutet man schon in der Aufklärungsphilosophie der Sophisten.

Die Römer haben, bevor die griechische Kultur sie übermannte, eine eigene, volkstümliche Musik gehabt. Wir glauben sie noch aus dem Festesjubel der alten Latiner zu vernehmen, als Begleiterin der ausgelassenen

[1] Er widmete sein Buch „Über die Musik“ zwei Freunden, Eusebius und Florentius, in denen man sogleich die Eponyme von Schumanns Davidsbündlern erkennt, nur daß der Name des letzteren durch den ähnlichen des Beethovenschen Opernhelden Florestan substituiert ist.

[2] Herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Westphal (1865). Neueste Ausgabe von Weil und Reinach (Paris 1900) mit Kommentar und französischer Übersetzung. Ob Plutarch († 120 n. Chr.) wirklich der Verfasser, ist noch nicht entschieden.

[3] Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik (Leipzig 1899).

Karnevallieder *(saturae)* und des Tanzes, vom Opferreigen ihrer salischen (d. h. hüpfenden) Priester, vom kriegerischen Waffentanz *(triumpus)* bis zu dem zügellosen Cancan der Possenreißer, Ludionen und Histrionen. Auch die nationale, zunftmäßige Pfeifergilde *(collegium tibicinum)*, die in den italienischen Pifferari fortlebt, taucht frühzeitig aus dem Dunkel der Geschichte auf und ihr Instrument ertönt zum Gottesdienst, zu den Totenklagen (Nänien), Hochzeiten, Gastmälern, zu Mummenschänzen und Stegreifpossen. Jährlich im März wurde der Tag der Instrumentenweihe *(tibilustrium)* besonders festlich begangen. Numa Pompilius wies den Pfeifern wegen ihrer Teilnahme am religiösen Kultus den Vorrang unter den Gewerben zu. Die servianische Verfassung anerkannte sie ebenso wie die Zinkenisten *(cornicines)* als besondere Centurie. Eine römische Spezialität von Hausmusik bildeten die von Kindern gesungenen Ahnenlieder zum Preise der Vorfahren. Um der Neigung der Vornehmen zur Entfaltung üppigen Pompes bei den Leichenfeiern entgegenzutreten, beschränkte das Zwölftafelgesetz die Zahl der dabei fungierenden Flötenspieler bezw. der vor dem versammelten Volke anzustimmenden Lobgesänge auf den Verstorbenen.

Bald aber machte sich auch in Italien der Einfluß der griechischen Tonkunst geltend. Zuerst bei den Etruskern, die, wie ihre Vasenbilder zeigen, das alte griechische Musikwesen übernahmen und nach ihrer wenig schöpferischen Art, ohne seine Fortschritte mitzumachen, auf einer archaischen Stufe bewahrten. Ein solches Bild zeigt z. B. den die Tiere des Waldes mit seiner Leier bezwingenden Orpheus. Ein Grabrelief (S. 96) bezeugt den dionysischen, also volksmäßig mit Flöten, Becken und Tamburins lärmenden Charakter der etruskischen Opfermusik. Eigentümliche, gekrümmte Blasinstrumente (Horn, Schalmei) begegnen uns auf einem Gruftbilde von Orvieto (S. 95). Und auf dem Umweg über Etrurien haben die Römer auch den Gebrauch des griechischen Saitenspiels *(fides)* gelernt. Etrurische Bänkelsänger überschwemmten Rom und brachten die alteinheimische Flötenkunst in Mißkredit[1] und beförderten jene, in der römischen Kultur so hervorstechende gesellschaftliche Verachtung des Musikers und Mimen. Sie wurde genährt durch die Virtuosen und Virtuosinnen, welche namentlich seit der Eroberung Griechenlands, zu Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. scharenweise aus Hellas nach Rom wanderten, um dem dort erwachten Luxusgeiste, dem Vergnügen der Reichen und Vornehmen zu dienen. Daß dabei von einem Ethos der Musik keine Rede sein konnte, liegt auf der Hand. Dem gewöhnlichen Römer selbst blieb die ganze griechische Tonkunst etwas Fremdes, denn nur wer griechisch verstand, konnte sich ihr widmen, weil der lateinischen Sprache die Worte für die technischen Kunstausdrücke fehlten. So übernahmen denn die Römer kritiklos den Virtuosenkult und die Masseneffekte des entartenden

[1] Im Jahre 309 streikten die etrurischen Flötenbläser, weil man ihnen den Opferschmaus im Jupitertempel verkürzte, wanderten nach Tibur aus und waren auf keine Weise zur Rückkehr zu bewegen, bis man die Schwäche des Musikers gegen geistige Getränke benützte, die trotzige Gilde bei einem Fest berauschte und die Betäubten auf Wagen zurück nach dem Forum brachte.

Hellas, und schon Horaz klagt, daß die bescheidene Flöte der Väter den geräuschvollen Instrumenten habe weichen müssen.

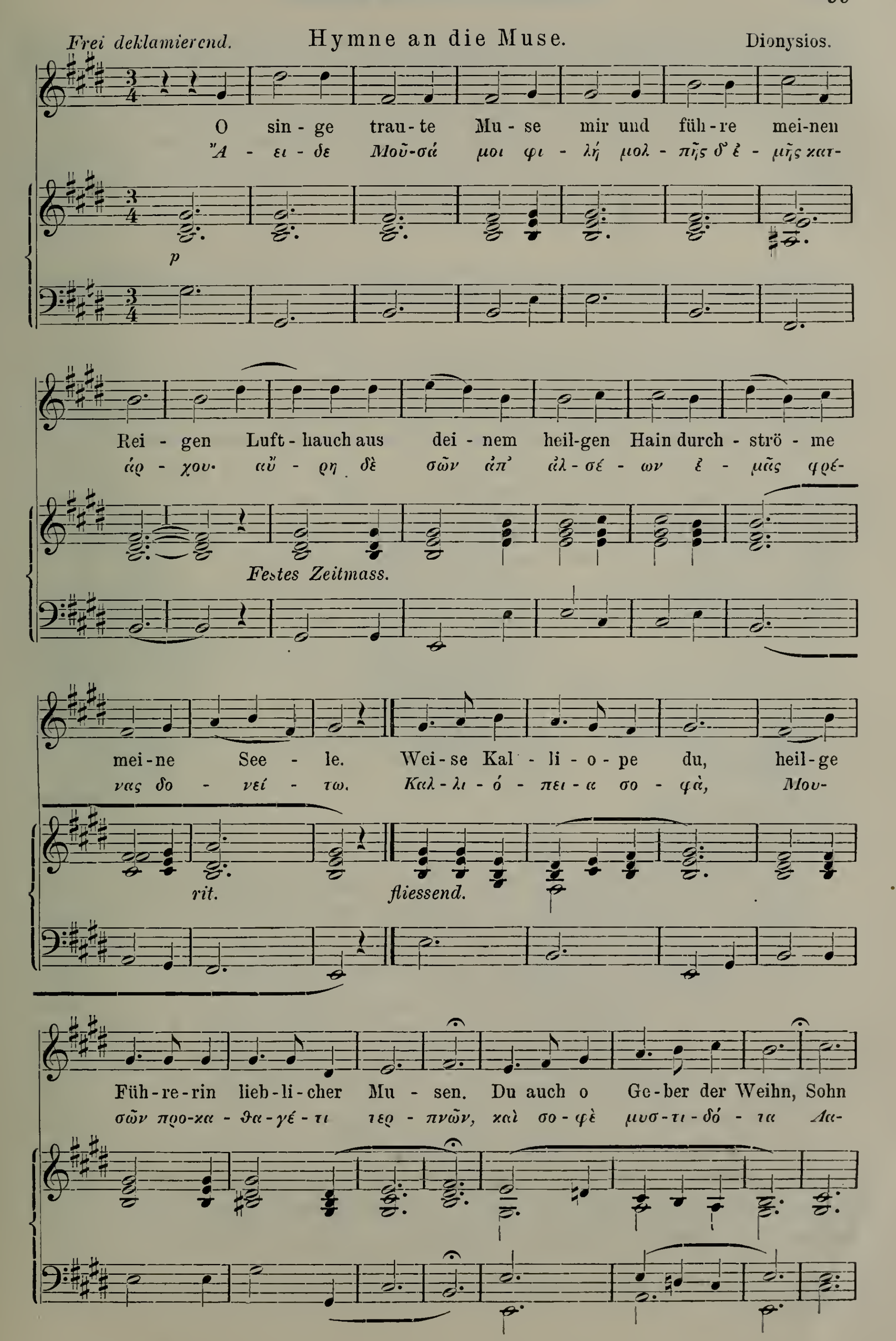
Eine Spezialität der späteren Römer bildete die „musica muta“ (stumme Musik), d. h. die auf der Wasserorgel begleitete Pantomime, welche im Theater als Zwischenspiel (intermedium) zwischen den einzelnen Akten zur besonderen Ergötzung des Volkes aufgeführt zu werden pflegte. Im 2. Jahrhundert n. Chr. beginnen die römischen Mimen auch über die Alpen zu ziehen und man kann die Spuren ihres Wirkens bis nach Nimes, Marseille und Köln verfolgen.
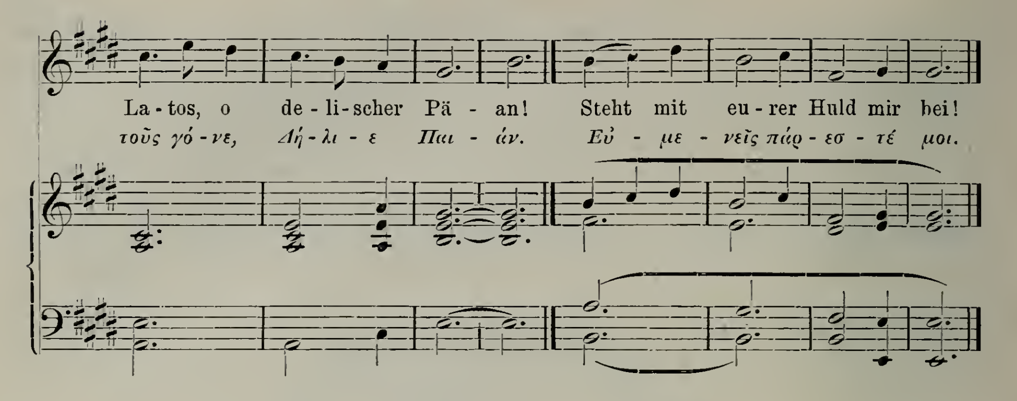


Mosaikbild einer Wasserorgel.

Es half dem moralischen Ansehen der Musik wenig, daß sogar die Kaiser sich ihr widmeten. Von Nero, dem Dilettanten zu geschweigen, der in Griechenland als Konzertspieler auf der Kithara sich hören ließ, so war Titus Sänger, Hadrian Kitharode, Caligula sang und tanzte öffentlich, Heliogabal spielte Orgel und Trompete, Severus beherrschte sogar fast alle gebräuchlichen Instrumente, nämlich Lyra, Flöte, Orgel und Posaune. Domitian endlich erbaute die große Konzerthalle, das Odeum, wo aber auch Tragödien von Euripides und Sophokles zur Aufführung gelangten.

Dem unter Kaiser Hadrian unternommenen Versuch (2. Jahrh. n. Chr.), die klassische hellenische Musik wiederzubeleben, verdanken wir die (1581 von Galilei zu Rom entdeckten) Hymnen des Dionysios und Mesomedes, deren zum Teil wundervolle Melodik den Unterschied von der alten, herberen deklamatorischen Kunst recht deutlich erkennen läßt.


Frei deklamierend.
Hymne an die Muse.
Dionysios.
O sin - ge trau - te Mu - se mir und füh - re mei - nen
Ἄ - ει - δε Μοῦ - σά μοι φι - λή μολ - πῆς δ' ἐ - μῆς κατ-
p
Rei - gen Luft - hauch aus dei - nem heil - gen Hain durch - strö - me
ἄρ - χου· αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ - μὰς φρέ-
Festes Zeitmass.
mei - ne See - le. Wei - se Kal - li - o - pe du, heil - ge
νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο - φά, Μου-
rit.
fliessend.
Füh - re - rin lieb - li - cher Mu - sen. Du auch o Ge - ber der Weihn, Sohn
σῶν προ - κα - θα - γέ - τι τερ - πνῶν, καὶ σο - φὲ μυσ - τι - δό - τα Λα-



Die Tonkunst der römischen Kaiserzeit steht im übrigen durchaus im Zeichen des Variété und entbehrt ebensosehr jenes großen und idealen Zuges, der die Blüte Griechenlands kennzeichnet, als jenes altväterischen, zwar trockenen, aber anheimelnden schlichten Charakters, der ihr in den guten Tagen der Republik eignete. Und doch hat vielleicht zu keiner Zeit die Musik eine so reiche Pflege gefunden, das ganze private und öffentliche Leben so sehr durchsetzt. Man kann geradezu von einer Musikplage reden, die einem Martial das Epigramm entlockte, das beste Gastmahl sei das, wozu kein Spielmann kommen dürfe, und den aufrichtigen Ammianus Marcellinus klagen ließ: „Daß die Paläste Roms, die einst durch Pflege der Wissenschaften berühmt waren, nun von der Kurzweil schlaffer Müßiggänger erfüllt seien, von Gesang und Saitenspiel widerhallen. Statt des Philosophen gehe der Sänger, statt des Lehrers der Beredsamkeit der Musikmeister aus und ein; man sehe musikalische Instrumente aller Art, während die Bibliotheken gleich Grüften verschlossen seien."


Römische Bacchantin.

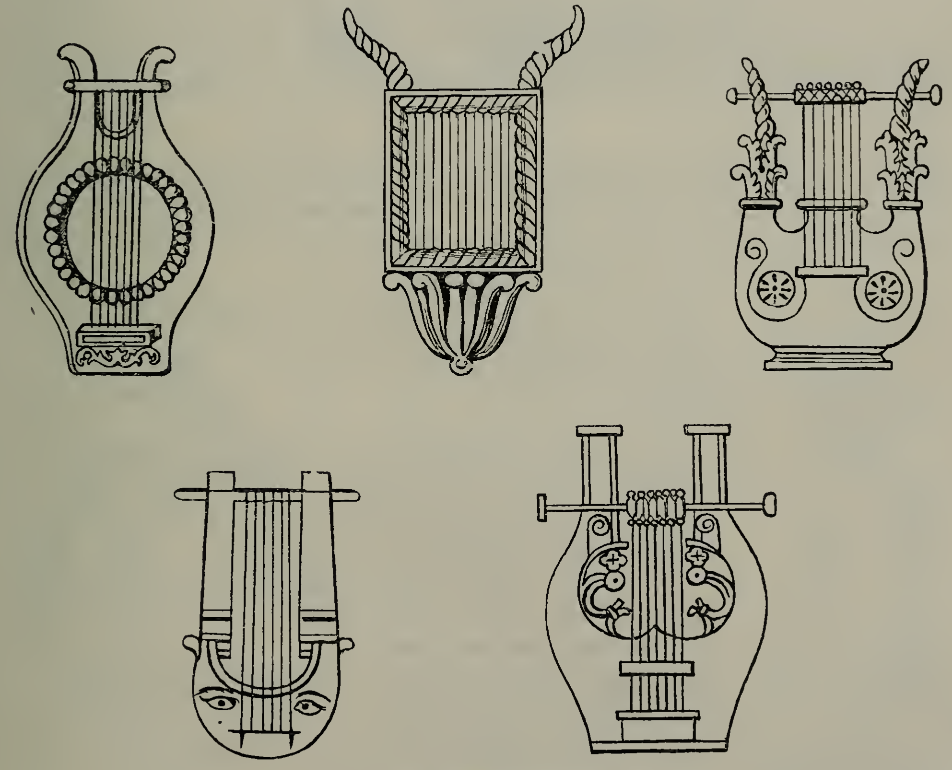
Mit größerer Energie noch trat Kaiser Julian im 4. Jahrhundert für den Gedanken einer musikalischen Renaissance ein, aber sein früher Tod machte allen darauf bezüglichen Plänen ein Ende. Auch die tonangebenden Lehren der alexandrinischen Philosophenschulen, die mit Nachdruck die religiöse Bedeutung der Tonkunst hervorhoben, blieben für die Praxis wirkungslos. Im Jahre 394 n. Chr. erloschen die Spiele zu Olympia. Dem römischen Philosophen Boethius[1] († 524 n. Chr.) endlich kommt das Verdienst zu, in seinem weitverbreiteten Werke „De musica" dem Mittelalter, dem die griechischen Autoren unzugänglich waren, die ganze musikalische Theorie der Hellenen vermittelt zu haben.

[1] Des A. M. S. Boethius fünf Bücher über die Musik. Übersetzt und erklärt von O. Paul (Leipzig 1872).

Bezeichnend sind die trüben Einleitungssätze seines Werkes: „Einst war die Musik ehrbar und bescheiden, da sie auf einfachen Instrumenten Pflege fand. Seit sie aber bunt und kraus betrieben wird, hat sie Wert und Würde verloren und, beinah' zum Schandgewerbe gesunken, fast nichts von ihrer einstigen Art mehr bewahrt."

Die Instrumente und die Musiklehre des klassischen Altertums.

Instrumente. Wir kennen als das nationale Saiteninstrument der Griechen bereits die Lyra (Phorminx, Kitharis),[1] deren Resonanzboden eine Schildkrötenschale bildete, woran zwei oben durch ein Querholz verbundene Antilopen-



Römische Lyren und Kitharen.

hörner seitlich angebracht wurden. Vom Querholz spannten sich die aus Schafsdärmen gedrehten Saiten. In der Technik gleich war der Lyra die aus Kleinasien stammende, aus Holz verfertigte Kithara, das Konzertinstrument.

[1] Jan, Die griechischen Saiteninstrumente (Leipzig, 1882). — Lysander aus Sikyon erfand das Flageolettspiel auf der Kithara.

Und zwar spielte man die Begleitung des Gesanges mit der rechten Hand, die das Instrument zugleich leicht gegen den Körper stemmte, wogegen instrumentale Zwischenspiele vermittelst eines Klöppels (Plektron) ausgeführt



Psalter. Kithara. Lyra.

wurden. Zum Solospiel auf der Kithara wurden beide Hände verwendet. In der historischen Zeit beträgt die normale Bespannung 7 Saiten. Erst die Virtuosen der hellenischen Moderne haben die Zahl erweitert: Ion, der Feind des „dürftigen Musengetöns", auf 11, Timotheos gar auf 12, aber das war schon die äußerste Grenze. Der Lyra verwandt war auch das tiefer gestimmte Barbiton (vergl. die Abbildung S. 82). Orientalische Instrumente von größerer Saitenzahl, Pektis, Magadis, Psalter, Epigonion, blieben den Griechen nicht unbekannt, galten aber nicht als künstlerisch beziehungsweise als konzertfähig. Bei den musischen Festen und Agonen duldete man bloß die Lyra und Kithara. Pektis und Magadis hatten übrigens einen doppelten Saitenbezug, so daß man darauf in Oktaven spielen konnte. Abarten waren das harfenartige Trigonon, die assyrische Sambyke und die Pandura, die nebst der ägyptischen Nabla seit den regeren kulturellen Beziehungen Griechenlands mit dem Morgenlande bei den Frauen in Gebrauch kamen.



Satyr mit dem Krummhorn (spätrömisch).



Syrinx, Aulos, Lyra.

Unter den Blasinstrumenten behauptet der in verschiedenen Größen gebaute Aulos[1] einen ähnlichen Vorrang wie die Lyra unter den Saitenspielen. Man übersetzt das Wort mit „Flöte“, doch ähnelt das Instrument in der Form mehr einer Klarinette, in der Spieltechnik mehr einer Oboe. Gewöhnlich wurden die Flöten paarweise gebraucht. Um das Aufblähen der Backen zu verhindern, trug der Spieler eine Binde. Die Querpfeife (Syrinx) war ein populäres Hirteninstrument. Die gerade und die gekrümmte Trompete (Salpinx) fand ihre Verwendung zumeist im Kriege, aber auch bei gottesdienstlichen Feierlichkeiten. Die im 2. Jahrhundert v. Chr. von dem Alexandrier Ktesibios erfundene Wasserorgel (Hydraulos) bedeutete bloß ein mechanisches Kunststück, kam in der praktischen Musikpflege nur bei den Römern in Betracht.

Theorie. Die Griechen gingen in ihrer Musiktheorie vom dorischen Tetrachord aus bezw. von einer durch Zusammenlegung dieses Tetrachords gebildeten 15 stufigen Skala, wovon für die Praxis der Kitharodie allerdings fast nur die mittlere Oktave in Betracht kam. Bei der Zusammenlegung konnten die Tetrachorde entweder getrennt (diazeugmenon) oder verknüpft (synemmenon) gedacht werden und die Kithara hatte daher neben dem h auch eine besondere Saite für b.

Getrenntes System.

Tetrachord	Ton	Bezeichnung
Hohes Tetrachord (hyperboläôn)	a'	Nete des hohen Tetrachords
	g'	Paranete „ „
	f'	Trite „ „
Getrenntes Tetrachord (diazeugmenon)	e'	Nete (Hochton)
	d'	Paranete (Vorhochton)
	c'	Trite (Dritter Ton)
	h	Paramese (Vor-Mittelton)
Dizeuxis = Trennung		
Mittleres Tetrachord (meson)	a	Mese (Mittelton)
	g	Lichanos (Zeigefingerton)
	f	Parhypate (Vor-Tiefton)
	e	Hypate (Tiefton)
Tiefes Tetrachord (hypaton)	d	Lichanos des tiefsten Tetrachords
	c	Parhypate „ „
	H	Hypate „ „
	A	Proslambanomenos (Zusatzton).

Verbundenes System.

	Ton	Bezeichnung
Synaphe (Verbindung)	d'	Note
	c'	Paranete
	b'	Trite
	a'	Mese
	g	Lichanos
	f	Parhypate
	e	Hypate.

Nach dem Gesagten hatte jeder Ton der Skala eine doppelte Bedeutung: eine thetische (örtliche) in bezug auf die mittelste Saite des Systems und eine dynamische (geltende) in bezug auf die besondere Mese der Tonart. Diese jeweilige Mese bildet gewissermaßen den Grundton der Oktavenreihe: für dorisch a, für phrygisch h, für lydisch cis, für mixolydisch d, für hypodorisch e, für hypophrygisch fis, für hypolydisch gis.[2] Für die praktische Musiklehre waren ferner die zur Oktav erweiterten Tetrachorde von Wichtigkeit, nämlich:

---

[1] Howard, The aulos or tibia. (Cambridge 1893.)

[2] Daher notiert man in unserer Tonschrift: dorisch a moll, phrygisch h moll usw.

1. Dorisch: e′ d′ c′ h) A g f e Halbton im 3. Tonschritt
2. Phrygisch: d′ c′ h a / g f e d „ „ 2. „
3. Lydisch: c′ h a g / f e d c „ „ 1. „

Dabei sind die Töne, welche die Oktav einschließen, nur als äußere Grenztöne, nicht als die harmonischen Angelpunkte der Skala zu betrachten. Aus diesen drei Oktavengattungen leiten sich dann zunächst die von der unteren Quint ausgehenden Oktaven ab: 4. hypo(unter)dorisch, auch äolisch oder lokrisch genannt: a—A; 5. hypophrygisch oder iastisch (jonisch) g—G; 6. hypolydisch f—F. Ferner von der oberen Quint: 7. Hyper(ober)-dorisch in der untern Oktave mixolydisch genannt: h—H, während hypophrygisch a′—a und hyperlydisch g′—g bloß die höheren Oktaven von hypodorisch bezw. hypophrygisch bedeuten. Diese 7 Oktavengattungen (griechisch Harmonien) waren in der Blütezeit des griechischen Geistes die herrschenden.



Faun mit Doppelhorn (spätrömisch).

Da nun im Tetrachord die Lage des Halbtons das Charakteristische des Gefüges bildet, können die Tonarten durch Transposition von jedem Ton aus gebildet werden, also auch innerhalb der von der Praxis allein benötigten dorischen Oktav. Man stimmt dieselbe demnach phrygisch: e′ d′ ♯ c′ h a g ♯ e; lydisch: e ♯ d ♯ c h a ♯ g ♯ f e, mixolydisch e′ d′ c′ b a g f e, welch letzteres schon ins System synemmenon hinüberführte, aus dem die späteren Virtuosen (seit Timotheos) und die gelehrten Theoretiker dann noch eine Menge anderer Transpositionsskalen zu entwickeln wußten. Ein Sport, gegen den wegen der Menge verwirrender, oft dasselbe bezeichnender Namen schon Ptolemäos seine Stimme erheben zu müssen glaubte.

Klanggeschlechter. Neben dem diatonischen Klanggeschlecht, „worauf die menschliche Natur zuerst verfällt“ (Aristoxenos), besaß die griechische Kitharodik, wie es scheint, bereits in vorhistorischer Zeit das chromatische, das innerhalb des Tetrachords durch Herabstimmung der Lichanos eine Folge von zwei Halbtönen aufwies. Dorisch: e f ges a. Ziemlich unverständlich berührt uns Heutige die der Aulodik zugehörige „jüngere“ Enharmonik, welche den Halbton in Vierteltöne zerlegte. Die drei dadurch in so dichten Abständen folgenden Töne hießen „Pykna“ (die gedrängten) und die Notenschrift drückte sie durch drei einander unmittelbar folgende Zeichen des Alphabetes aus.[1] (Wohl davon zu unterscheiden ist die ältere Enharmonik des Olympos, welche in der Auslassung aller Halbtöne bestand.) Plutarch (100 n. Chr.) beklagt das Schwinden dieses Tongeschlechtes, „dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, wogegen selbst bei

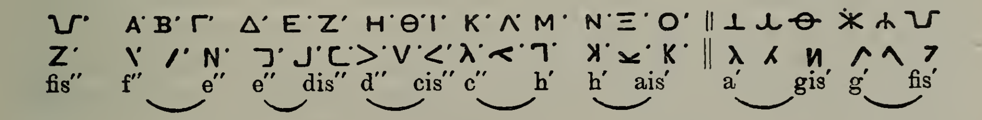
[1] In der modernen Umschreibung pflegt man den enharmonischen Ton durch ein Sternchen (*) zu bezeichnen.

der großen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, mehr vorhanden ist." Ein Jahrhundert später war die Enharmonik völlig aus dem Gebrauch, so daß sie Ptolemäus ganz ignorieren zu dürfen glaubt. Ihre künstlerische Wirkung wird als anregend und sanft geschildert.[1]

N o t e n s c h r i f t.[2] Man vermutet, daß die älteste Notenschrift der Griechen unter den Künstlern des Instrumentenspiels *(Krusis)* aufkam, während die Erlernung des Gesanges noch rein gedächtnismäßig vor sich ging. Diese instrumentalen Zeichen setzen eine diatonische Skala voraus. Die chromatische bezw. enharmonische Erhöhung oder Erniedrigung der Töne wurde (entsprechend dem Umdrehen der Stimmwirbel der Kithara) durch Umlegung der Zeichen ausgedrückt. Die Zeichen selbst sind in der tieferen Oktave dem Alphabet entlehnt; in der Mittellage dienen die Anfangsbuchstaben der entsprechenden Saitennamen der Kithara zur Notierung und die Oberoktav wird von der Mitteloktav durch Strichelung unterschieden.

Daneben besaßen die Griechen eine besondere Notenschrift für den Gesang *(Lexis)*. Die Gesangschrift fußt auf dem neujonischen Alphabet, das im 4. Jahrh. v. Chr. aufkam, kann also nicht älter sein als dieses. Sie erscheint von vornherein auf die Bedürfnisse der Enharmonik hin erfunden, denn die Pykna werden durch drei aufeinanderfolgende Buchstaben des Alphabetes ausgedrückt. Man ersieht die Gestalt der Noten wohl am raschesten aus der folgenden Tabelle, worin die obere Reihe die Singnoten, die mittlere die Spielnoten veranschaulicht.

O k t a v t ö n e (*Συρίγμα*), Zwischenpartie.



M i t t e l p a r t i e (Enneachord).

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ C Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

f′ e′ e′ dis′ d′ cis′ c′ h h ais a gis g fis f e

---

[1] Die Theoretiker haben sich's bei dieser Teilung der Intervalle innerhalb der Quart übrigens nicht genügen lassen, sondern noch andere Möglichkeiten ausgerechnet, z. B. das diatonische Tetrachord mit den Intervallen $^1/_2 + 1 + 1$ ließ sich auch so stimmen: $^1/_2 + ^3/_4 + ^5/_4$. Solche verschiedene Formen nannte man C h r o a i oder Chromata d. i. Färbungen, welche aber für die praktische Musik wohl nie eine Bedeutung gehabt haben.

[2] B e l l e r m a n n, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (1847).

Untere Partie.

e dis d cis c H H Ais A Gis G Fis F E

Da sich der Rhythmus der Gesänge vollständig mit dem der Gesangstexte deckte, bedurfte er keiner besonderen graphischen Darstellung. Für die Spielmusik standen die Zeichen — zweizeitige, ⌐ dreizeitige, ⊔ vierzeitige, ⊔⊔ fünfzeitige Länge zu Gebote. Die Kürzen wurden überhaupt nicht bezeichnet. Als Pausezeichen diente das Λ.

Musikästhetik. Man darf die Griechen die Väter der Musikästhetik nennen, da ihre auf diesem Gebiete geleistete Geistesarbeit bis in die neuere Zeit die Grundlage für die Schönheitslehre der Tonkunst bildet.[1] Wir wissen, daß Pythagoras den bedeutsamen Grundsatz aufgestellt hatte, daß wie die Bewegungen der Gestirne, so auch die Bewegungen der Seele und der Musik sich nach bestimmten Zahlenverhältnissen vollziehen, deren Kenntnis uns die Macht gibt, sie zu beherrschen. Die Bewegungen der Musik vermögen nach Pythagoras nicht nur die Bewegungen der Seele nachzuahmen und darzustellen, sondern auch sie zu erzeugen, also den Willen zu beeinflussen, den Geist aus dem Zustande der Unruhe und Verwirrung, dem er anheimgefallen, wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Und so ist die Lehre von der sittigenden Kraft der Musik, vom Ethos, d. h. von den moralischen Wirkungen der Töne und Rhythmen, ein Kardinalsatz seiner Philosophie. Vergebens stellten die Sophisten den Pythagoräern eine rein formalistische Ästhetik gegenüber. Die Ethoslehre blieb die tonangebende, da die größten Philosophen Griechenlands, Plato und Aristoteles, sie übernahmen. Beide haben dann versucht, die Musik in den Dienst des Staates und der Gesellschaft zu stellen und empfahlen die Musik als ein Mittel, den Charakter zu bilden und die Seelen zu bessern, aber wenigstens Aristoteles hat daneben immer auch das rein künstlerische Vergnügen an der Musik, ihre herzerfreuende Macht, anerkannt. Nach ihm bewirkt die Musik, indem sie ihnen die Möglichkeit gibt, sich tönend zu entladen, eine „Reinigung der Leidenschaften". Von den späteren Schulen führt namentlich die Stoa die Lehre vom Ethos weiter: sie verteidigt die Musik gegen die sie geringschätzenden Epikuräer, als ein Mittel zum Verkehr mit der Gottheit und will sogar jedem Gott sein eigentümliches Melos zugeteilt wissen.

Es ist merkwürdig, daß selbst zu einer Zeit, wo die Tonkunst der Alten in der Praxis zu einer Sache des rein sinnlichen Vergnügens geworden war, die Formalästhetik eines Philodem und Sextus Empirikus nicht durchzudringen vermochte. Und anderseits, daß, je mehr die Tonkunst sich verweltlichte, die Philosophie des ausgehenden Altertums immer mehr die Fühlung mit der Praxis verlor und die „wahre" Musik rein spekulativ auf dem Boden einer mystischen Religiosität suchte. Der Anstoß hierzu ist von den Philosophenschulen zu

[1] H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen (Halle 1905).

Alexandria ausgegangen, von den Neupythagoräern, vom Juden Philo, von den Neuplatonikern. Alle diese Schulen schätzen in der Musik ein „Wunder“, die Vermittlerin zwischen irdischem und übersinnlichem Sein. Bei dem Neupythagoräer Nikomachos von Gadara (2. Jahrh. n. Chr.) vereinigt sich eine arithmetische und eine metaphysische Tendenz. Sie ergeben eine wunderliche Zahlensymbolik und den Glauben an die sittlich reinigende Kraft der Töne. Philo schätzte die Musik als Helferin in den Zustand der Ekstase, durch den der Mensch des Göttlichen teilhaft werden kann. Von den Neuplatonikern stand Plotin („der letzte Schöngeist der klassischen Welt“) dem ethischen Ideal der Alten noch am nächsten, aber auch er nahm die Richtung auf das Mystisch-Religiöse und näherte die Musik der Magie, indem er sie als die Kunst bezeichnete, die den Menschen über den Bereich des Sinnlichen hinaushebt. Damit war der nicht religiösen Musik die Daseinsberechtigung abgesprochen und sein Schüler Jamblichos verschwisterte die Tonkunst geradezu mit dem Aberglauben, indem er lehrte: jede Gottheit stehe zu gewissen Klängen in Verwandtschaftsbeziehungen und der Mensch vermöge, wenn er diese Klänge musizierend anwende, die Gottheit zu sich herabzuzwingen. — Die Freude an der sinnlichen Wirkung der Töne ist einem asketischen Zuge gewichen, den später die christlichen Kirchenväter übernommen haben.

Beschluß. Wenn es auch den Anschein hat, als ob keine gangbare Brücke von der musikalischen Praxis Griechenlands zur heutigen Musik hinüberführe, so steht doch der ideale Einfluß fest, den die Hellenen auf die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst ausübten. Daß in Hellas einmal die Musik im Mittelpunkte der gesamten geistigen Kultur gestanden, hat ihr für alle Zeiten eine besondere Würde und Bedeutung verliehen, so daß sie nie mehr als bloße Unterhaltungssache, als ein müßiges Spiel betrachtet werden konnte. Sowohl die monodische Musik des 17. Jahrhunderts, als auch die Opernreformen Glucks und Wagners gehen eingestandenermaßen auf die Anregung durch hellenische Vorbilder zurück. Endlich bietet uns das alte Griechenland das Bild einer abgeschlossenen, in Ursachen und Folgen deutlich verfolgbaren Entwicklung: Keim, Blüte, Wucherung, Verfall. Nur daß, während die Konservativen unserer Tage den vermeintlichen Niedergang der Musik auf das Eindringen und Vorwalten poetischer Elemente erblicken, bei den Griechen umgekehrt in dem Siege des Instrumentalen über den mit dem Dichterworte verbundenen Gesang der Grund des Verfalles vermutet ward. Auch die Auflösung der geschlossenen Formen, die bei uns dem engen Anschluß an die dichterische Gestaltung zu entspringen pflegt, nahm bei den Griechen den Weg ins absolut Musikalische. Sie haben alle Möglichkeiten einstimmiger Musik erschöpft, und über diese natürliche Grenze konnte sie nur entweder ein neuer Lebensinhalt oder in technischer Hinsicht der Übergang zur Polyphonie hinausführen. Diesen Übergang zu vollziehen, wehrte ihnen jedoch die Befangenheit in einer vielhundertjährigen, durch große Künstler und Philosophen geheiligten Tradition.

Der christliche Kirchengesang.[1]

1. Das Urchristentum.

In die gänzlich entartete und erschöpfte Welt der Antike drang das Christentum als ein Träger sittlicher, nicht künstlerischer Ideale. Wie es in den bildenden Künsten seine Symbole und Bauweisen von den Völkern übernahm, unter denen es sich festsetzte, so schloß es sich hinsichtlich des Gesanges bei seinen gottesdienstlichen Feiern jeweil der landesüblichen Musik an. Die Christen in Palästina sangen ihre jüdischen Psalmen, wie sie's von der Synagoge her kannten, und von ihren Wechselgesängen vor Sonnenaufgang weiß schon der jüngere Plinius zu berichten. Der Heiland selbst hatte beim letzten Abendmahle mit den Jüngern einen Lobgesang angestimmt[2] und der Apostel Paulus die Christen ermahnt, dem Herrn Psalmen, Hymnen, Lieder zu singen und zu spielen. Musikfeindlich also waren sie keineswegs, was schon die Verehrung der heil. Cäcilia, die 177 zu Rom den Märtyrertod erlitt, als Schutzpatronin der Tonkunst widerlegen würde. Daß die Christen aber die Instrumentalmusik der heidnischen Virtuosen, den sinnlichen Flötenton, die Pikanterie der Chromatik aus ihrem Kreise verbannten, versteht sich von selbst aus dem weltfremden Geiste des neuen Glaubens.

Den Grundstock ihrer Gesänge bildeten natürlicherweise die nach jüdischer Sitte meist responsorisch ausgeführten Psalmen. Sie wurden in den Gemeinden so populär, daß, wer über Land ging, sie aus Feldern und Weingärten statt weltlicher Volkslieder herüberklingen hörte; der Landmann sang sie hinter dem Pflug und der Märtyrer auf seinem Todesgange. Zu einem geregelten Kultus gelangten zuerst die Länder des Orients unter der Führung der Kirche von Alexandria. Doch werden wir uns die älteste Form des liturgischen Gesanges, die „Psalmodie“ überaus einfach vorzustellen haben. Waren doch die Christen fast alle schlichte Leute, ohne irgendwelche, geschweige denn musikalische Bildung, hielten die Kirchenväter doch den gottesdienstlichen Gesang für ein Zugeständnis an die menschliche Schwachheit, predigten sie doch unaufhörlich, daß es auf den Text ankomme, nicht auf die Töne, auf die Frömmigkeit, nicht auf die Kunst des Sängers, rühmten sie es doch, wenn die Seele singe statt der Kehle und hielten darauf, daß sich die religiösen Feiern der Christengemeinde von den rauschenden Kulten der Heiden möglichst

[1] P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, 2 Bde. (Freiburg, 2. Aufl. 1901.)
[2] Matth. 26, 30; Markus 14, 26.

gegensätzlich unterschieden. Freilich dringen ihre Anschauungen in der Praxis nur unvollkommen durch. Der Hellenismus nimmt Einfluß auf das Christentum, und wir hören bei den Agapen, den „Liebesmahlen", von pneumatischen Oden, die der einzelne Teilnehmer in religiöser Begeisterung improvisierte. Auch von *Troparien*, hymnenartigen Gesängen, die in den ägyptischen Klöstern aufgekommen waren. Natürlich ging das nicht ohne Kämpfe ab und eine alte Historie erzählt, wie sich der Abt Pambo, als ein Schüler von ihm bei einem Besuch zu Alexandria in der Kirche St. Markus während der Nacht die „Kanons und Troparien" gehört hatte, gegen die Zumutung des begeisterten Jünglings sich wehrte, nun auch in seinem Kloster „Lieder und Tonarten" singen zu lassen. Noch im 6. Jahrhundert gab es konservative geistliche Siedelungen, z. B. am Berge Sinai, die „bei der Abendandacht ganz auf die Lieblichkeit der Lieder und Tropen verzichteten".

Im 4. Jahrhundert, als das Christentum endlich durch Kaiser Konstantins Edikt (312) die Anerkennung der Staatsgewalt erlangt hat und seine öffentlichen Gotteshäuser baut, wird auch die Frage der Kirchenmusik eine brennende. Sie empfängt zunächst wichtige Impulse aus Syrien. Antiochia löst Alexandria ab und wird der Mittelpunkt kirchengesanglichen Strebens. In den syrischen Klöstern übt man das Singen der Psalmen in Wechselchören *(Antiphonien)* bereits als Kunst,[1] und immer mehr führt der wetteifernde Ehrgeiz der Kirchen zur Einrichtung geschulter Sängerchöre. Ja, auf dem Konzil zu Laodicea (367) bricht sich — wenigstens theoretisch — der Grundsatz Bahn, das Volk beim Kirchengesang überhaupt nicht mehr mitwirken zu lassen. Außerhalb der Kirche nahm freilich gerade damals der geistliche Gesang einen frischen Aufschwung durch den Wettbewerb der einzelnen Sekten. Bardesanes, der Gnostiker († 232), gewann das syrische Volk mit seinen religiösen *Hymnen*, bis der hl. Ephrem († 373) ihn mit seinen eigenen Waffen schlug, indem er Hymnen rechtgläubigen Inhalts mit noch volkstümlicheren Weisen namentlich unter der Frauenwelt verbreitete. Diese Hymnen finden rasche Verbreitung in der Christenheit. In Gallien durch die zahlreichen syrischen Kolonisten (Bischof Hilarius von Poitiers ahmt sie dort — rein literarisch — in lateinischer Sprache nach), im oströmischen Reich durch Gregor von Nazianz. Überhaupt wird der Volksgesang bald als ein wirksames Werbemittel in Glaubenssachen erkannt. Arius z. B. dichtete Hymnen auf die beliebten Coupletmelodien des Griechen Sotades; die Melitianer versuchten es, sich in Gunst zu setzen, indem sie unter Händeklatschen und Glockenspiel psalmodierten, den wilden Gesängen der Donatisten mußte noch St. Augustinus entgegentreten, und die Manichäer, welche die gottesdienstliche Musik überhaupt verpönten, standen ganz vereinzelt da.

Auch die Kirchenväter, welche die Kirchenmusik bisher mehr geduldet als befördert hatten, und bei denen sich der Einfluß der alexandrinischen

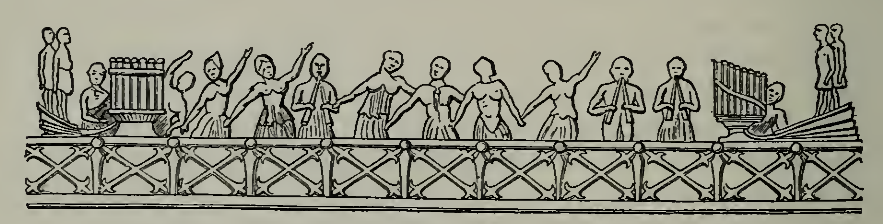
---

[1] Basilius, der hochgebildete Bischof von Kappadozien († 379), ließ die Psalmen durch geschulte Sänger (Psaltai) in der Art pindarischer Siegeslieder singen. Die Gemeinde fiel am Schlusse unter Kitharenbegleitung ein.

Philosophenschulen immer bemerkbarer macht, nehmen jetzt eine wohlwollende Haltung an. Der geistliche Gesang wird jetzt als eine Nachahmung des Engelsgesanges gerechtfertigt und seine, die Andacht steigernde Wirkung ebenso gerühmt, als seine Kraft, böse Dämonen zu bannen.

2. Byzanz.[1]

Am üppigsten hat sich der christliche Kultus in Byzanz entwickelt und bis zur Vernichtung des oströmischen Reiches durch die Türken (1453) behauptet. Griechische und orientalische Einflüsse strömen in der Weltstadt zusammen, wo sich mit der hellenistischen Tradition die bunte, prunkliebende Phantastik des Morgenlandes verbindet. Die Sprache, das System der Tonlehre bleibt griechisch; der Geschmack und die Praxis stammen von Asien



Byzantinische Orgel aus dem 4. Jahrhundert vom Grabmal des Theodosius.

her. Man führt die Orgel, bisher ein der weltlichen Unterhaltung dienendes Instrument in die Kirche ein;[2] man regelt die Liturgie und stellt die Hauptformen des Meß- und Offiziumgesanges fest, welche die römische Kirche sodann großenteils von ihrer griechischen Schwester übernehmen konnte. Man stiftet wohlbestallte Sängerchöre, die in prächtigen Gewändern, unter festlichen Aufzügen ihre Psalmen vortragen; man ahmt die langausgesponnenen Allelujahweisen und die Hymnen des Syrerlandes nach[3] und Gregor von Nazianz im vierten, Romanos, ein geborener Syrer, dessen Weihnachtslied noch heute in Griechenland gesungen wird, im achten Jahrhundert, vermehren den hymnischen Vorrat, indem sie in der Art des semitischen Volksgesanges zugleich den Übergang vom quantitierenden zum rhythmischen Vers vollziehen. Selbst einige Herrscher werden in der Reihe der Hymnoden[4]

---

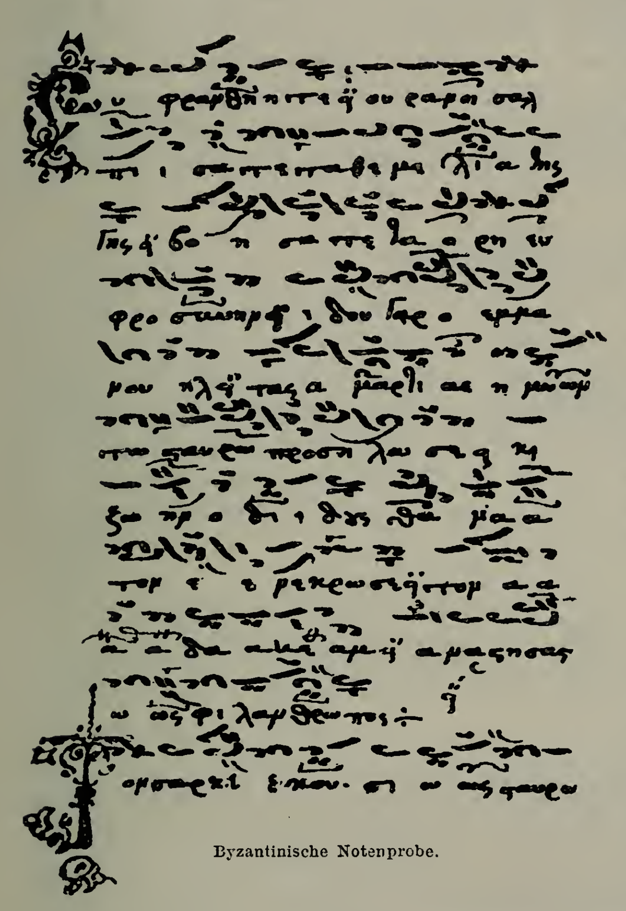
[1] Literatur: Tzetzes, Altgriechische Musik in der griechischen Kirche (München 1874). Reimann, Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik (Leipzig 1889). Fleischer, Neumenstudien III (Berlin 1904).

[2] Inwieweit sonst noch Instrumente zur Kirchenmusik herangezogen wurden, ist unbekannt, doch zeigen die griechischen Kirchenväter in ihren Schriften eine viel größere Vertrautheit mit der Instrumentalmusik als jene des Abendlandes.

[3] Weitere Verfasser von Hymnen: Sergius und Johann Damascenus.

[4] Besondere Erscheinungen der byzantinischen Hymnodik sind die *Kanons*, Zusammenstellungen von je acht, den alttestamentarischen Oden (cantica) nachgedichteten Liedern. Eine fertige Melodie, auf welche Texte gedichtet wurden, hieß *Hirmus;* die nach diesem Modell verfaßten Strophen wurden ihre „Troparien“ genannt.

aufgeführt, z. B. Theophilos und Leo der Philosoph, wie denn der Hof von Byzanz die Macht der Töne jederzeit zu schätzen verstand. Kaiser Michael Parapinacius vernachlässigte um ihretwillen das Regieren und bei Kaiser Manuel stand ein Harfenspieler in der höchsten Gunst. Wir hören von den pompösen Kirchengängen der Kaiser, wobei die Hofkapelle (die „Pägnioten") mit Trompeten, Hörnern und Pauken den Chor: „Gott lasse deine Herrschaft lange dauern" begleitete. Eine Musik, die sehr kläglich und flehend geklungen haben soll. Das Selbstgefühl der byzantinischen Griechen glaubte den Vergleich mit den großen Vorfahren gar nicht mehr scheuen zu müssen, ja Kameniates wirft sich angesichts des reichen Musikwesens seiner Tage stolz in die Brust mit der Frage: „Wo ist dagegen nun jener fabelhafte Orpheus, wo die Muse Homers?!"



Byzantinische Notenprobe.

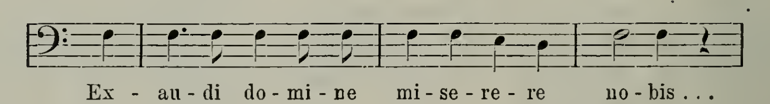
Als glaubwürdige Zeugen für die rege musikalische Tätigkeit der Byzantiner, deren Erforschung übrigens erst in den Anfängen steckt, sind die vielen, mit großer Sorgfalt geschriebenen Gesangbücher erhalten, wie man sie fast in jeder großen Bibliothek des Abendlandes antrifft. In den ältesten liturgischen Büchern wurde die Melodie überhaupt nicht notiert. Später bedienten sich wenigstens die Vorsänger gewisser, mit roter Tinte über dem Text angebrachten Zeichen, welche die Formeln des Tonfalls (Akzente) andeuten und mit der cheironomischen Dirigierweise zusammenhingen. Diese frühbyzantinische Schrift erhält sich bis in das 13. Jahrhundert, wird aber schon lange zuvor allmählich durch eine andere, ihr äußerlich ähnliche Notenschrift verdrängt, welche bereits die Linie des Gesanges festzuhalten vermag (spätbyzantinische Schrift[1]). Sie galt bis ins 18. Jahrhundert, das heißt, man schrieb ihre Charaktere in den liturgischen Büchern immer noch mechanisch mit ab. Aber

[1] Als ihr Erfinder wird bald Johannes Damascenus, bald Johannes Kukuzeles genannt.

das Verständnis ihrer Bedeutung war verloren gegangen. Die Sänger lernten ihre Weisen nach wie vor lieber aus dem Munde des Chormeisters.[1] Damals führte Peter Lampadarius († 1770) der griechischen Musik durch seine Kompositionen immer mehr türkisch-arabische Elemente zu und vollendete den Orientalisierungsprozeß des Griechentums. Die von ihm angeregte Reform der Tonschrift wurde endlich, dank dem Erzbischof Chrysanthos, auf einer Synode zu Konstantinopel (1818) zum Ereignis. Er wählte aus den bisher gebrauchten Zeichen eine Anzahl aus und gab ihnen einen neuen, von dem früheren oft ganz verschiedenen Sinn. Diese Notenschrift gebrauchen die Griechen bis in die Gegenwart für ihren Kultusgesang, dessen Zustand in sachkundigen Berichten übrigens als ein gänzlich verwahrloster geschildert wird.[2]

3. Italien.[3]

Anders gestaltete sich, dem verschiedenen Charakter des Volkes und seiner Sprache gemäß, der Kirchengesang auf dem Boden Italiens und im ganzen Umkreis der lateinischen Welt. Man kann beobachten, daß, wo eine Anzahl Personen gemeinsame Gebete spricht, sich nach kurzer Zeit alle auf einen bestimmten Ton vereinigen, wodurch das Gebet einen musikalischen Charakter bekommt. So hat sich in der Heimlichkeit der Katakomben das „altchristliche Rezitativ" auf einem Ton mit melodischer Floskel (Modulation) am Satzschluß festgesetzt:



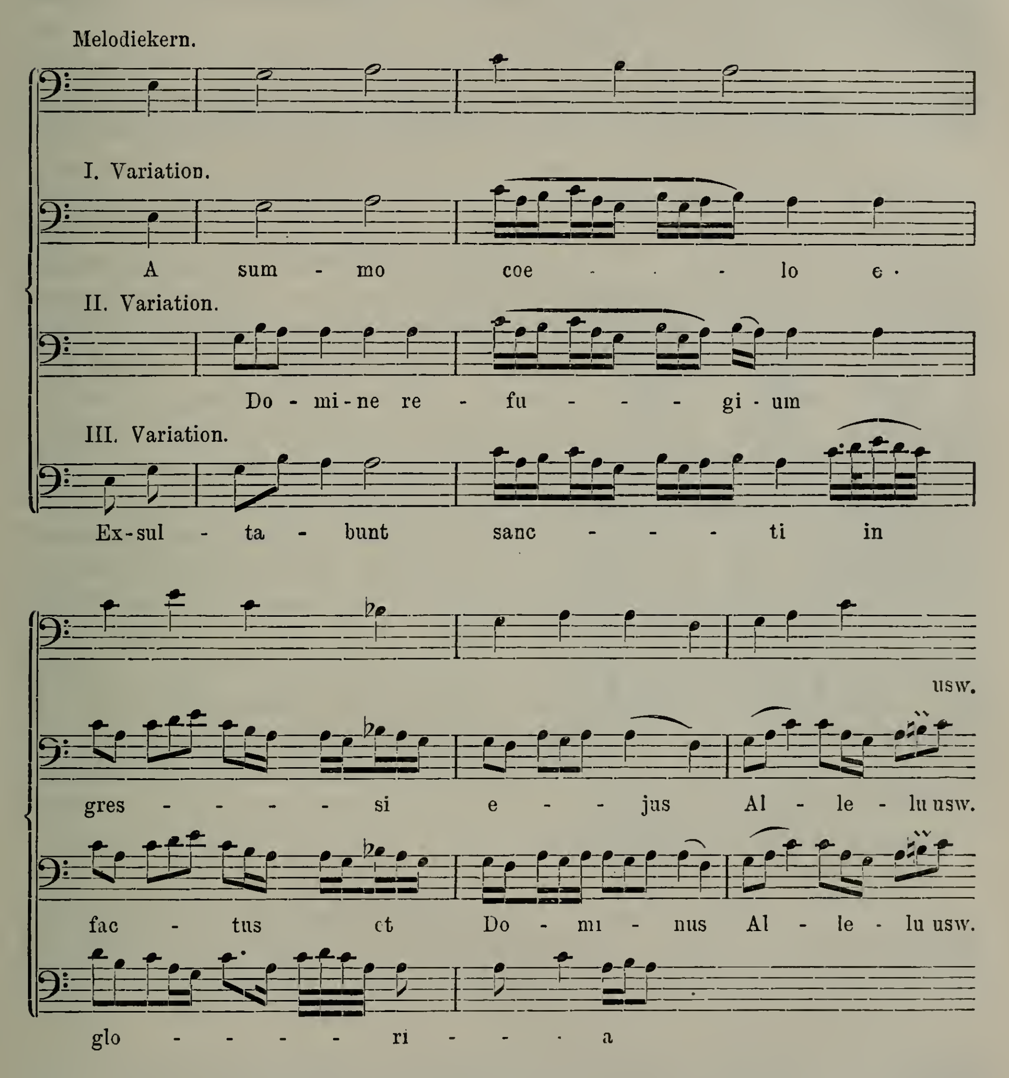
Solche „psalmodische" Formeln sind zwar auch in den Liturgien anderer Völker nachweisbar, hier aber verlieh ihnen der Geist der lateinischen Sprache den besonderen Charakter. Und zwar regt sich mit der Zeit das Bestreben, diese eintönige Rezitation (accentus), die wir in den liturgischen Lesungen, in der Präfation, im Paternoster, in den Psalmodien und in den Versikeln finden, mit melodischen Elementen mehr und mehr zu durchsetzen. Daneben entstehen auch freikomponierte, von vornherein auf eine reichere Melodik zustrebende Gesänge *(concentus)*. Riemann hat gezeigt, daß sich die Menge derselben auf wenige einfache Typen zurückführen läßt, daß sie durch Variation gewisser melodischer

[1] Bryennius (um 1320) überliefert die byzantinische Musiktheorie, welche 8 Kirchentöne *(echoi)* unterschied und zwar 4 Haupttöne *(kyrioi)* und 4 Nebentöne *(plagioi)*. Eigentümlich sind die unsern „Schlüsseln" vergleichbaren martyroi, die Anfangsbuchstaben der alten Tonarten (d dorisch, ph phrygisch etc.), welche man den Gesängen voranstellte. Die byzantinischen Skalen sind gegen die hellenischen um einen Ganzton nach aufwärts verschoben.

[2] Bourgault-Ducoudray, Etudes sur la musique ecclésiastique grecque (Paris 1877).

[3] Über die Entwicklung des Kirchengesanges auf italischem Boden gehen die Meinungen der Forscher sehr weit auseinander. Ich folge hier der Darstellung P. Wagners. Vergl. noch Kienle, Choralschule, 3. Aufl. (Freiburg 1899).

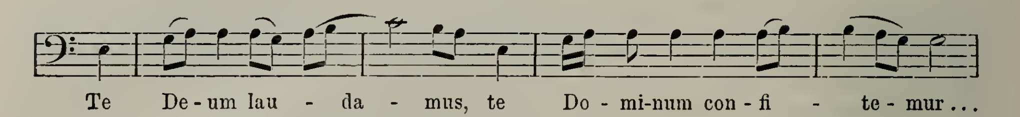
Formeln entstanden sind, oft bloß dadurch, weil man genötigt war, Texte von sehr verschiedener Silbenzahl über das nämliche melodische Gerüst zu spannen z. B.:
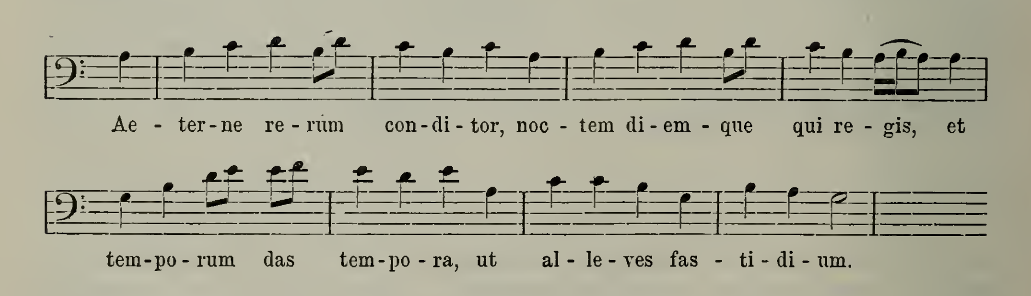


Ob jener „Melodiekern" jemals wirklich gesungen wurde oder nur ein im Geiste der alten Kirchensänger lebendiges Schema war, mag dahingestellt bleiben. Während die chorischen Antiphonen und das Tedeum die einfachen Schemata noch deutlich erkennen lassen, werden in den Gradualgesängen und in den Alleluja-Jubilationen, welche die Solosänger in der Kirche vortrugen, die ihnen zugrunde liegenden Typen durch die wuchernde Üppigkeit der Koloraturen ganz unkenntlich.

Diese hier in den Hauptzügen skizzierte Entwicklung des lateinischen Kirchengesanges hebt zu Beginn des 4. Jahrhunderts an, als das Griechische

aufhörte, auch zu Rom die liturgische Sprache zu sein. Aber noch immer sind die griechischen Kultusformen vorbildlich, und auch die Hymnen, die dem hl. Ambrosius, dem Bischof von Mailand, zugeschrieben werden, darunter das berühmte Te Deum laudamus:



(Ambrosianischer Lobgesang), erweisen sich noch großenteils als Nachbildungen byzantinischer Originale. Als die arianische Kaiserin Justina, zu Ostern 386, Ambrosius samt seiner katholischen Gemeinde im Dom durch ihre gotische Garde belagert hielt, ließ der Bischof nach der Legende, damit das Volk über die bangen Stunden hinwegkomme, es Psalmen und Hymnen „nach der Sitte des Morgenlandes“ (antiphonisch) singen, und wirklich harrten die Getreuen tapfer aus, bis nach drei Tagen die Blockade aufgehoben ward. Doch was die Not des Augenblicks zu Trost und Beseelung gefunden hatte, blieb dauernde Institution, und wenn die Arianer klagten, Ambrosius behexe das Volk mit seinen Liedern, so bekennt sein Schüler Augustinus, Tränen der Ergriffenheit geweint zu haben.[1] „Mit dem lieblichen Gesange zieht das Wort Gottes in das Herz, die Seele wird mit emporgehoben und empfindet Wahrheit und Leben.“ Man schreibt Ambrosius eine Anzahl strophischer Hymnen zu,[2] deren Versmasse mit dem saturnischen Vers der italischen Volkspoesie verwandt und vermutlich auf Volksmelodien gedichtet sind. Damit wäre auch die Doktorfrage gelöst, ob diese Gedichte noch der antiken Prosodie oder dem orientalischen Akzentprinzip sich anschließen.[3] Riemann liest diese Hymnen rhythmisch, nicht metrisch, gibt aber zu, daß Mischungen beider Prinzipien vorkommen. Das Taktschema lautet: $^4/_4$ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 also:



---

[1] Bekenntnisse IX, 2.

[2] „Aeterne rerum conditor“, „Deus creator omnium“, „Jam surgit hora tertia“, „Veni redemptor gentium“, „Aeterna Christi munera“. Manche dieser Hymnen sind mit verschiedenen Melodien überliefert, und es läßt sich nicht nachweisen, ob eine und welche auf Ambrosius zurückgeht. In ihrer musikalischen Struktur haben aber alle diese Hymnen eine unverkennbare Familienähnlichkeit.

[3] Drewes: Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges (Freiburg i. B. 1893).

Es entwickelt der mailändische Kirchengesang, der nach seinem Stifter für immer der ambrosianische hieß, aber auch den Concentus, der in den Solostellen der Responsionen immer mehr an Umfang und melodischer Mannigfaltigkeit gewinnt. Vor allem in den Jubilationen am Schlusse des Alleluja, worin zuerst der absolut-musikalische Sinn voll überströmender Begeisterung nach Unabhängigkeit von der Sprache sich durchrang. Und so fest hielten die Mailänder an ihrem Kirchengesang, daß weder die Verbote und Gewaltmaßregeln Karls des Großen[1] noch die Bemühungen der Päpste sie davon abbrachten. Ja, der römische Gesandte, der 1440 nach Mailand kam, um die maßgebenden Kreise zur Annahme der gregorianischen Einrichtungen zu bewegen, wäre von dem erbitterten Volk beinahe erschlagen worden. Bis zum heutigen Tage hat sich die mailändische Kirche ihre besondere Liturgie bewahrt.



Das älteste erhaltene Bildnis Gregors I.
(Aus v. Bilguer, Gregor d. Große, Berlin 1904.)

Man hat früher einen mehr oder weniger ausgeprägten Gegensatz zwischen dem ambrosianischen und dem späteren gregorianischen Gesang angenommen, neigt aber neuestens zu der Ansicht, daß der Stand der Kulturmusik in den verschiedenen Kirchen der lateinischen Länder so ziemlich der gleiche war, daß aber die Provinzen länger bei der älteren Gepflogenheit beharrten, während man in dem geistig viel regeren Rom schöpferisch fortschritt. Als den Mittelpunkt dieser Bewegung erkennen wir das vom Papst Sylvester († 336) begründete Sängerkollegium *(schola cantorum)*, das unter seinen musikfreundlichen Nachfolgern Damasus, Leo, Gelasius einen raschen Aufschwung nahm. Dabei ist zu vermerken, daß im Mittelalter der Chor viel weniger mit der Liturgie verknüpft war als in der Gegenwart. Die in der Hauptsache beglaubigte Tradition schreibt die endgültige Regelung des römischen Kirchengesanges dem Papste Gregor dem Großen zu, der von 589 bis 604 regierte.[2] Ob er dabei persönlich eingriff oder bloß die Anregung oder Bestätigung gab,

[1] Karl der Große ließ alle ambrosianischen Gesangbücher, deren er habhaft werden konnte, verbrennen oder nach Deutschland schaffen. Bischof Eugenius, der eigens deshalb nach Rom reiste, gelang es endlich, Papst und Kaiser zu beschwichtigen.

[2] Hier sei Gevaerts Hypothese (Les origines du chant liturgique 1890. Deutsch von H. Riemann in Leipzig 1890, und La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gent 1895) erwähnt, wonach die Regelung des Kirchengesanges nicht das Werk Gregors I., sondern der beiden folgenden Päpste dieses Namens, und die uns erreichbare Fassung der Melodien schon das Ergebnis einer letzten Redaktion im karolingischen Zeitalter wäre. Gegenschriften von Morin und Brambach.

mag dahingestellt sein. Der Schatz der vorhandenen Kirchenlieder wurde gesammelt und gesichtet, das allzu Einfache melodisch bereichert, das allzu üppig Kolorierte etwas vereinfacht, die Verteilung auf das Kirchenjahr vorgenommen und die ganze Auslese in ein Buch (den *Antiphonarius Cento*[1]) eingetragen und dieses, der Sage nach, mit einer goldenen Kette am Altar St. Petri befestigt. In der merkwürdigen Weichheit und Süßigkeit vieler dieser Weisen verrät sich wohl ihr Ursprung aus der italienischen Volksmusik. Aber auch jüdische, syrische, griechische Elemente sind ohne Zweifel darin enthalten, so daß man die Einheitlichkeit des Gepräges, die das Werk dank einer meisterhaften Redaktion empfing, ebenso bewundern muß, als die ausgezeichnete Anpassung an die liturgischen Handlungen. Die gewaltige stilistische Tat Gregors bezw. seiner ungenannten Musiker hat denn auch ihre Lebenskraft bis zur Gegenwart ungeschwächt bewahrt. Es wäre aber verfehlt, den gregorianischen Gesang, der einen in sich vollendeten, rein vokalen Stil, eine einartige religiöse Gefühlswelt darstellt, bloß musikalisch beurteilen zu wollen. Es ist angewandte Musik und macht nur einen Bestandteil des aus allen Wundern der redenden und bildenden Künste gewobenen Kultus der römischen Kirche aus. Jedenfalls hat Gregor bezw. sein musikalischer Stab „einen wunderbaren Sinn für den kunstreichen Aufbau des liturgischen Ganzen bekundet“. Die Chorgesänge sind immer nur begleitende Lieder, während welcher die Zeremonien vor sich gehen. Die Sologesänge jedoch entfalten sich frei als Selbstzweck; die heilige Handlung steht still, der Zelebrant und der Chor hören zu. Die Antiphonien auf Psalmentexte erscheinen sehr einfach, syllabisch; die auf prophetische Texte voll blühender, schwungvoller Melodik. Und die Weisen eines Introitus unterscheiden sich im Charakter deutlich von denen eines Graduale, einer Kommunion, eines Offertoriums.

Zur Aufzeichnung der Melodien in Gregors Antiphonar dienten die Neumen, das gleichfalls von Osten her eingeführte System von Häkchen und Strichelchen, die das Steigen und Fallen der melodischen Linie mehr andeuteten als fixierten. Sie vermochten daher nur solchen, welche die Melodie bereits kannten, zur Unterstützung des Gedächtnisses zu dienen, wie denn die mittelalterliche Musik zunächst auf mündlicher Überlieferung beruht. Gregor erhob daher das päpstliche Sängerkollegium zu Rom zur Musterschule und die in ihr gebildeten Sänger verbreiteten dann den Cantus romanus, an dem sich das Volk infolge seiner Schwierigkeit gar nicht beteiligte, in ganz Italien und weiterhin. Der Vortrag des gregorianischen Chorals bildet eine brennende Streitfrage. Riemann legte den taktischen Rhythmus der liturgischen Gesänge dar, doch war es jedenfalls ein sehr f r e i e r, durch den Ausdruck des Sprachakzentes beeinflußter Takt. So wird der Choral noch jetzt in der Praxis gesungen, ja man neigt dazu, jeden Zwang eines Zeitmaßes zu leugnen und an Stelle des Taktes nur die Gliederung in motivische Tongruppen gelten zu lassen. Im Gegensatz zu diesen „Freirhythmikern“ behaupten die „Mensuralisten“, voran der

---

[1] Cento bedeutet: Kompilation.

Jesuit Dechevrens,[1] der Choral müsse streng im Takt gesungen werden. Wichtig, aber gleichfalls sehr umstritten, ist das Problem, ob sich die Choralmelodien im Laufe der Zeiten wesentlich verändert haben. Man kann diese Frage von der Zeit an, da es neumierte Gesangbücher gibt (8./9. Jahrh.), wohl verneinen, schon „infolge der Konsequenz, womit die Tradition den Silben, welche Hauptträger von Sinnakzenten sind, Vorzugstellen innerhalb der Melodie wahrt" (Riemann). Freilich können sich in den beiden voraufgehenden Jahrhunderten, aus denen keinerlei notierte Gesangbücher erhalten sind, bedeutende Wandlungen mit den Singweisen vollzogen haben.

4. Ausbreitung des römischen Kirchengesanges.

Noch zu Gregors Lebzeiten gelangte der römische Gesang durch den Abt Augustin nach England. Die Hinüberkunft des zu Rom geschulten Abtes Johannes nach Canterbury (678) beförderte seine Verbreitung, und besiegelt ward seine Annahme durch das Konzil zu Cloveshove (747). Am spätesten (1078) gewann er auf spanischem Boden die Herrschaft, weil dort eine eigene, von Isidor von Sevilla geregelte (mozarabische) Liturgie herrschte. Ihre Beibehaltung verblieb zwei Städten, Toledo und Valladolid, als Privileg. Am schnellsten, wenn auch nicht am radikalsten, vollzog sich die Einführung der gregorianischen Weise in Gallien und Deutschland, wo die fränkischen Könige Pipin und Karl der Große, dank ihren nahen Beziehungen zum päpstlichen Stuhl, sich dafür einsetzten, daß die alte gallikanische Liturgie beseitigt und durch die römische ersetzt werde. Noch zu Pipins Lebzeiten entstand eine Musterschule zu Metz, deren Gesang *(cantus Metensis)* so berühmt wurde, daß die „Mette" davon ihren Namen hat, und Karl der Große entfaltete einen rast-



Gregor der Große.
Angelsächsische Haudschrift des X. Jahrhunderts.
(Aus: Wülker, Gesch. d. engl. Lit., Leipzig 1906, Bd. I.)[2]

[1] Dechevrens, Études de science musical (Paris 1898). — Anders Houdard in Le rhythme du chant grégorien (Paris 1898), der nur verlangt, daß die durch ein Zeichen ausgedrückten Tongruppen (Neumen) zusammen nur eine Zeiteinheit bilden, also nicht mehr als die Einzeltöne der Melodie.

[2] Man vergleiche die in Italien, England und Deutschland zu verschiedenen Zeiten verfertigten Bildnisse des großen Papstes (S. 115 und 120), um bei aller verschiedenen Auffassung eine gemeinsame, gute Tradition zu erkennen.

losen Eifer nicht nur in bezug auf die Ausbreitung des kirchlichen Gesanges, sondern auch was seine Richtigkeit gegen das Urbild betrifft.[1] Es war nicht ganz leicht, abgesehen von der verschiedenen musikalischen Empfindungsweise der Nordvölker, die für die feierlichen Papstoffizien geschaffenen Riten und Melodien den auf einer viel tieferen Stufe der Gesamtkultur befindlichen Geistlichen des fränkischen Reiches beizubringen, und immer wieder mußten neue Gesangmeister aus Rom berufen werden, um die echte Tradition mit der Mutterschule herzustellen. Diese Meister äußern sich allerdings ziemlich verächtlich über ihre Schüler, deren rohe, wie Donner brüllende Stimmen keiner sanften Modulation fähig seien, deren Gesang dem Heulen der Wölfe oder dem Gepolter eines bergabrollenden Lastwagens gleiche.[2] In Wahrheit stand's wohl keineswegs so schlimm, denn nach Metz blühten die klösterlichen Singschulen zu Tours (wo Alcuin lehrte), Soissons, Paris, Lyon, Orleans, Corvey, Aachen, Fulda, Reichenau (das bald Musiker wie Berno und Hermann Contractus beherbergte) und St. Gallen auf, und die letztere erlangte einen Ruhm, der „von Meer zu Meer" sich erstreckte, ja eine Zeitlang jenen der römischen in Schatten stellte.

Hier ist nun der Ort, von dem Einfluß der Byzantiner auf die Musik der Karolingerzeit zu sprechen. Im Jahre 757 schon hatten byzantinische Musiker als Gesandte ihres Herrschers für Pipin eine Orgel an den fränkischen Hof gebracht. Unter Karl kam dann ein noch größeres Instrument nach Aachen, ja nach einer Legende war er von dem Matutinengesang der Griechen so sehr entzückt, daß er ihre Gesänge sogleich ins Lateinische übersetzen ließ. Wenn nunmehr bei den fränkischen Musikschriftstellern zahlreiche byzantinische Ausdrücke auftauchen und Alcuin die Lehre von den Tonarten der griechischen Kirche übernimmt, so hängt das offenbar mit jenen Besuchen zusammen.

Allerdings war die byzantinische Tonartenlehre schon vordem nicht ganz unbekannt gewesen. Nur wird ihr Einfluß jetzt noch bedeutend verstärkt. Man unterschied jetzt allgemein vier Tonarten (tropus, modus), die mit den griechischen Zahlworten, welche die Herkunft des Systems unzweifelhaft verraten, als erste, zweite, dritte, vierte bezeichnet wurden. Jede Tonart erschien je nach dem Ausschnitt, worin die Melodie sich bewegte, als authentisch oder plagal, bis man später die plagale Form als eigene Tonart ansah und zu den folgenden acht Tonreihen gelangte:

I. Protos	authentisch	d e f g a h c d	Dorisch (phrygisch)
	plagal	a h c d d e f g a	Hypodorisch
II. Deuteros	authentisch	e f g a h c d e	Phrygisch (dorisch)
	plagal	h c d e f g a h	Hypophrygisch (mixolyd.)

[1] „Also wollen auch wir zur ungetrübten Quelle zurückkehren," lautete Karls Machtwort, wenn sich Willkürlichkeiten und Differenzen im Kirchengesange bemerkbar machten.

[2] So berichtet Johannes Diaconus.

III. Tritos	authentisch	f g a h c d e f	Lydisch (hypolydisch)
	plagal	c d e f g a h c	Hypolydisch (lydisch)
IV. Tetartos	authentisch	g a h c d e f g	Mixolydisch (hypomixol.)
	plagal	d e f g a h c d	Hypomixolyd. (hypophr.)

Durch ein Mißverständnis wurden diese Tonarten, als man im 10. Jahrhundert die aus dem Boethius geläufigen, griechischen Bezeichnungen darauf anwandte, von den Theoretikern des Mittelalters falsch bezeichnet. Man ersieht aus der obigen Tabelle das Verhältnis der kirchlichen Tonartennamen zu den in Klammer gesetzten des klassischen Altertums.

Die authentischen Tonarten haben mit ihren plagalen den Finalton gemein, bewegen sich also aufwärts durch eine Quint und Quart. Die Plagalen haben nach oben zu nur eine Quinte, hingegen nach der Tiefe zu noch eine Quarte Spielraum. Nächst dem Finalton ist noch die Dominante der Tonart (authentisch: die Quint, plagal: die Terz) von Wichtigkeit. Man bestimmt die Tonart einer Kirchenmelodie zunächst aus dem Finalton, bezw. den Kadenzformeln (differentiae) und aus dem Umfang (ambitus), da die Melodien die Spannweite der Oktave selten um mehr als einen Ton zu überschreiten pflegen. Endlich besitzt jede Tonart eigentümliche Tonschritte (der wichtigste der vom Finalton zur Dominante), die namentlich bei transponierten, d. h. nach der Höhe oder Tiefe zu verschobenen Tonarten als Erkennungszeichen dienen.

Karls des Großen Hof bildete im Abendlande den Mittelpunkt der musikalischen Bestrebungen. In der Schule zu Aachen, die sich der besonderen Fürsorge des Kaisers erfreute, besorgte Meister Sulpicius den Gesangsunterricht.

> „Sulpiz führet als Lektor die Schar der unschuldigen Kleinen,
> Daß er sie leite und lehre den rechten Akzent zu beachten;
> Ein Idithun unterweist er im heiligen Sange die Knaben
> Und daß sie singen zumal mit klangvoller Stimme die Töne;
> Rhythmus und Takt und des Sanges Gefüg sie erlernen von ihm es.“

Es heißt, daß der Kaiser die Übungen seiner Hofkapelle, welche die besten Sänger vereinigte, bisweilen persönlich mit einem Stäbchen dirigierte. Wenn er den Fürsten seines Reiches ein Gastmahl gab, so mußte nach Tisch die Kapelle und zwar mit allen musikalischen Instrumenten aufwarten. „Die Stimmen und Klänge waren dann so lieblich,“ sagt der Mönch von St. Gallen, „daß Herzen von Stein weich wurden und der Rhein mit seiner Flut stille hielt.“

5. St. Gallen.

Am hellsten aber strahlte der Ruhm St. Gallens. Ein fränkischer Sänger namens Petrus, den Karl der Große nach Rom zur Ausbildung im echten gregorianischen Gesang geschickt hatte, soll die Mönche von St. Gallen[1] in seiner an der Quelle erlernten Kunst unterwiesen und so den Grund zum späteren Ansehen

[1] Schubinger, Die Sängerschule St. Gallens (Einsiedeln 1858).

des Klosters gelegt haben. Die bedeutendste Persönlichkeit ist Notker Balbulus (der Stammler), der — wie es heißt —, angeregt durch einen Mönch aus Gimedia, daran ging, den langgestreckten Vokalisen auf der letzten Silbe des Alleluja Worte zu unterlegen, um sie dadurch dem Gedächtnis merkbarer und geistig gehaltvoller zu machen. Diese so entstandenen Gesänge nannte man Sequenzen. Indessen hat die neueste Forschung dargetan, daß die Sache wie der Name (sequentia ist nur die Übersetzung eines byzantinischen Kunstausdruckes) griechischer Herkunft ist. Notker benutzte auch nicht die Melismen der römischen Kirche, sondern die viel ausgedehnteren des griechischen Hymnengesanges, ja sogar griechische Poesien. Das Unterlegen von Textworten unter eine gegebene Melodie hat Notker dann auch bei außerkirchlichen Weisen praktiziert. In dem Liede: Sancti spiritus adsit nobis gloria, ist ein regelmäßig wiederkehrender Tongang vom Rauschen eines Mühlrades[1] inspiriert; manche Wendungen scheinen den alpinen Hirteninstrumenten abgelauscht zu sein und das hochberühmte „Media vita in morte sumus“ verfaßte er auf einem Spaziergang, als er Arbeiter über den Abgrund der Goldach unter Lebensgefahr eine Brücke schlagen sah. Man schrieb dem Liede zauberische Kraft zu, der Pilger sang es auf der Wallfahrt, der Soldat in der Schlacht, der Schiffer in Sturmesnot.[2] Die lateinischen Namen,[3] die Notker manchen seiner Sequenzen gab, scheinen darauf hinzudeuten, daß er zuweilen auch



Gregor der Große.
Aus dem Antiphonar des St. Gallner Mönches Hartker (um 1000).
Nach Bilguer a. a. O.

[1] Aus der Form des Motivs: erhellt, daß die Klostermühle unterschlächtig war, wogegen die neueren typischen Mühlenfiguren z. B. in der Begleitung von Schuberts Müllerliedern: auf oberschlächtiges Räderwerk deuten.

[2] Notkers Autorschaft bestreitet Baechtold, Geschichte der d. Literatur in der Schweiz. Die Beziehung der Antiphon „Media vita“ auf ihn sei eine müßige Kombination späterer Mönche.

[3] Z. B. *Puella turbata* („Vom verstörten Mägdlein?“), *Nostra tuba* (das Alphorn?).

geradezu Volksmelodien benutzte, wie denn sein Freund Ratpert als Verfasser deutscher Kirchenlieder bekannt ist. Gewiß kamen die Sequenzen, die man nach griechischer Weise auf der Orgel begleitet zu haben scheint, mit ihrem Prinzip, jeder Note eine Textsilbe zuzuweisen, der Art, wie das Volk zu singen pflegte, sehr entgegen; sie wurden die populärste Partie des Meßgesangs und das geistliche Volkslied hat an sie angeknüpft. Der Mangel strophischer Gliederung und Wiederkehr, da alle paar Verse lang ein ganz



Notker.
(Aus einer St. Gallner Handschrift.)
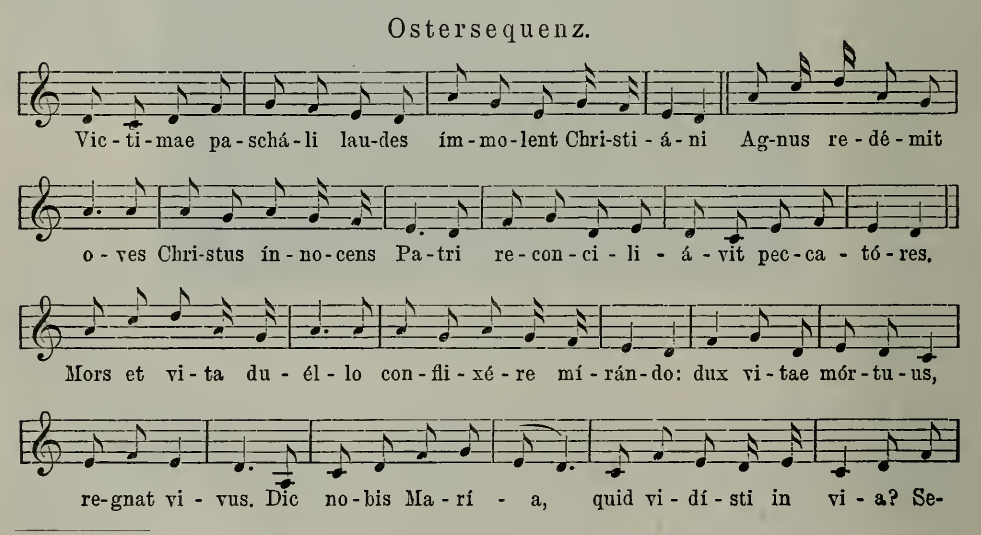
neues musikalisches Motiv einsetzte, war freilich auch eine unpopuläre Eigenschaft der Sequenzen, die in dieser Hinsicht wieder der Ausgangspunkt des durchkomponierten mittelalterlichen Kunstliedes (romanisch: *lai*, deutsch: *leich)* geworden sind. So wie Notker als „Erfinder“ der Sequenz, so wird der ihm befreundete Mitbruder Tutilo als Urheber der Tropen genannt. Mit dem nämlichen Unrecht. Man versteht darunter einerseits textlose, in vorhandene Kirchengesänge eingeschobene [1] Melismen (welche Tutilo mit dem Saitenspiel

[1] Man sang also auf das Melisma über dem *Kyrie* statt dessen einen den einzelnen Noten syllabisch unterlegten Anruf, z. B.: *omnipotens genitor Deus omnium creator* eleison.

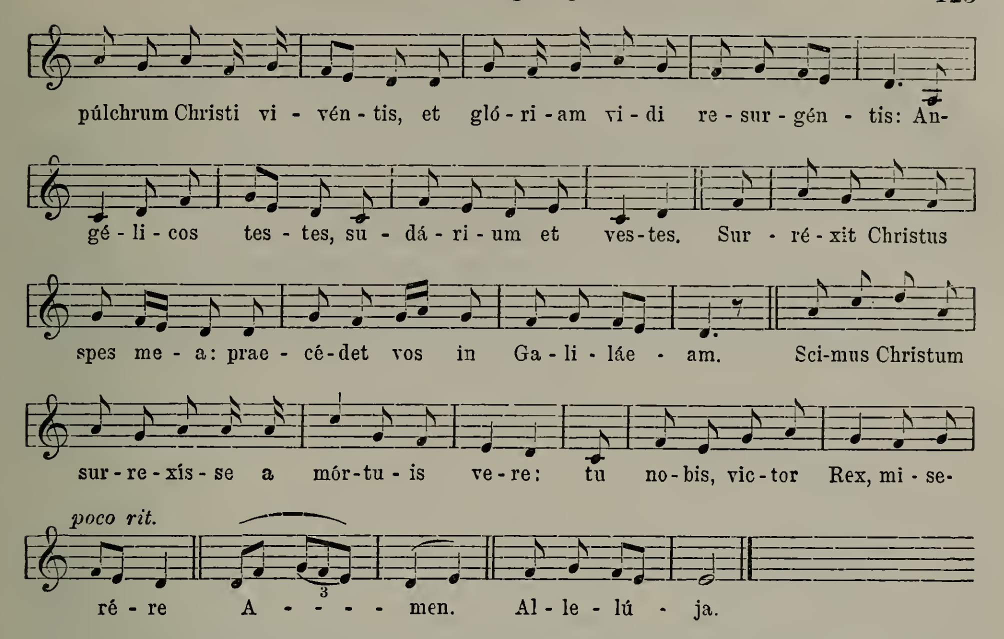
zu begleiten pflegte) und anderseits Texte, die den Melismen des Kyrie eleison unterlegt wurden. Die letztere Art ähnelt der Sequenz und heißt wie diese zuweilen: Prosa. Der byzantinische Ursprung ist auch für sie erwiesen. — Endlich muß ein zweiter St. Gallner Notker (Labeo, † 1022) erwähnt werden, von dem wir die erste Schrift über Musik, eine Orgellehre in deutscher Sprache besitzen. Aus alledem erhellt, daß die Mönche von St. Gallen keineswegs, wie sie gern glauben machten,[1] als die treuen Bewahrer und originellen Mehrer des echten römischen Gesanges dastehen, vielmehr als die Vermittler byzantinischer Einflüsse zu betrachten sind.

Die Sequenzen verbreiteten sich rasch über die ganze Kirche und wurden vielfach nachgeahmt. Als man nach dem Vorbilde des Pariser Kanonikus Adam (12. Jahrhundert) die syllabische Komposition, die prosaische Form und die Reimlosigkeit aufgab, waren sie von den Hymnen äußerlich kaum mehr zu unterscheiden. Papst Pius V. beschränkte 1568 ihren liturgischen Gebrauch auf fünf: „Victimae paschali laudes“ von Wipo († 1050), „Veni sancte spiritus“ vom König Robert von Frankreich († 1031), „Lauda Sion“ von Thomas von Aquino († 1274), „Stabat mater“ von Jacobus von Todi († 1306) und „Dies irae“ von Thomas von Celano († 1320). Als hervorragende Hymnen-Dichterkomponisten des Mittelalters seien genannt: Hermann Contractus von Reichenau († 1054), Gottschalk von Limburg († 1098), Abälard, Bernhard von Clairvaux († 1153, „Jesu dulcis memoria“, „Salve caput cruentatum“) und Thomas von Aquino („Pange lingua“). Als Probe stehe hier Wipos

Ostersequenz.



[1] Daher Eckehards Legende vom Anfang des St. Gallischen Gesanges: Papst Hadrian habe 790 wieder einmal zwei Singlehrer, Petrus und Romanus, an König Karl entsendet, auf der Durchreise sei Romanus in St. Gallen erkrankt, blieb zurück und unterwies dankbaren Sinnes seine Pfleger, die Mönche, aus der mitgebrachten Abschrift des römischen Antiphonars. Auf diesen legendären Bericht hin glaubte man in dem St. Galler Kodex 359, den Lambillotte faksimiliert herausgab, das authentische Gesangbuch entdeckt zu haben.



Auch die Entstehung des geistlichen Dramas führt uns nach St. Gallen, dieser Hochburg des Kirchengesanges zurück. Tutilos Tropus auf das Weihnachtsfest „Hodie cantandus est nobis puer“ ist hier um 900 entstanden und wurde bald allenthalben zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse vom Klerus mit verteilten Rollen, später sogar im Kostüm gesungen. Das Oster-Ritual der katholischen Kirche brachte einen Wechselgesang zwischen den drei Marien und den Engeln am Heilandsgrabe, der in der Frühmesse (Matutin) des Ostersonntags in zwei Halbchören gesungen wurde. Später traten an die Stelle der Chöre einzelne dramatische Personen, welche vor dem am Hauptaltar aufgebauten Grabe Christi den Vorgang folgendermaßen darstellten. Als die drei als Marien verkleideten, duftende Salbenbüchsen tragenden Priester dem Grabe sich nähern, sangen

Die Engel:

Wen suchet ihr im Grabe, o ihr Christinnen?

Die Marien:

Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten, o ihr Himmlischen!

Ein Engel:

Er ist nicht da, sondern auferstanden, wie er geweissagt. Gehet hin und verkündiget es seinen Jüngern, daß er auferstand.

Ein anderer Engel:

Tretet herzu und sehet den Platz, wo der Herr bestattet war. Alleluja. (Die Frauen kommen heran, der Engel zeigt ihnen das Schweißtuch.)

Die Marien (dem Chore sich zuwendend):

Zum Grabmal kamen wir mit Klagen. Den Engel des Herrn sahen wir daran sitzen, der uns sagte: Jesus ist erstanden.

Chor:

Alleluja! Allelujah! (Maria Magdalena bricht in Tränen aus.) Weine nicht, Maria.

Die andern Marien:

Maria stand an dem Grabmal und weinte. Und da sie weinte, neigte sie sich herab und blickte in die Tiefe des Grabes.

Maria Magdalena
(blickt in das Grab und wendet sich dem Chore zu):

Sie haben meinen Herrn fortgetragen und ich weiß nicht wohin.

Jesus (ihr erscheinend):

Weib, warum weinest du? Wen suchst du?

Maria (die ihn nicht erkennt):

Herr, warst du's, der ihn fortgetragen, so sage mir, wo du ihn hingetan, daß ich ihn aufnehme.

Jesus:

Maria!

Maria (ihn erkennend):

Rabboni!

Jesus:

Rühr mich nicht an, Maria, sondern geh hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: daß ich auferstehe zu meinem Vater und eurem Vater. (Er verschwindet. Maria wendet sich dem Chore zu und sang die drei ersten Verse der Ostersequenz.)

Der Chor:

Sag uns, Maria, was auf dem Wege du sahst.

Maria:

Das Grab des lebendigen, die Glorie des auferstandenen Christus, die Engel als Zeugen, sein Schweißtuch, seine Kleider.
Christ, meine Hoffnung, ist auferstanden.

Chor:

Man muß mehr der wahrhaftigen Maria glauben als der trügerischen Rotte der Juden.

Maria:

Ich weiß, daß Christ erstanden ist in Wahrheit von den Toten!

Chor:

Alleluja! Der Herr ist erstanden!
Da liefen zwei der Jünger zum Grabe und der andere kam dem Petrus zuvor und langte früher dort an. Alleluja! (Die Darsteller des Johannes und Petrus liefen in der Tat um die Wette auf das Grab zu und zeigten dem Volke die Linnen.)
Gewahrt, o Genossen, hier die Linnen und das Schweißtuch, und sein Leib ward nicht im Grabe gefunden.

Chor:

Der Herr ist auferstanden, wie er's verheißen und geht euch voraus nach Galilea. Dort sollt ihr ihn sehen. Alleluja.

Te Deum laudamus.

Die verschiedenen Schichten dieser Osterliturgie sind durch verschiedene Einrückung des Textes deutlich gemacht. Die Szene des Wettlaufs der beiden Jünger zum Grabe war in Deutschland sehr beliebt, wogegen die Erscheinung

Christi vor Maria Magdalena sich in den französischen Osterliturgien vorfindet. Die Musik dazu wurde aus dem liturgischen Melodienschatze bestritten.

Aus den Liturgien entwickelten sich allmählich „Spiele“, dramatische Aufführungen mit eigens gedichtetem Text. So hat man in Frankreich den Gang der drei Frauen zum Grabe zu einer Szene ausgestaltet, worin sie einem Krämer die Salben für den Leichnam abkaufen und mit ihm in zehnsilbigen Versen reden. Auch die Verse dieses bald auch in Deutschland beliebten „Zehnsilbenspiels“ wurden gesungen. Besonders reich entwickelten sich die Passionsspiele, die freilich meist gesprochen wurden, aber gesungene lyrische Einlagen enthielten. Davon soll noch gelegentlich des religiösen Volksgesanges die Rede sein.

6. Weitere Schicksale des liturgischen Gesanges.

Während der Meßgesang durch die gregorianische Reform endgültig festgelegt war, erfuhr das Offizium allerhand Wandlungen, schon darum, weil eine große Zahl von neuen Offizien hinzukam. Anfangs deckte man den Bedarf durch Anleihen beim alten Melodienschatze; vom 10. Jahrhundert an wagt man für die neuen Texte auch neue Melodien zu schaffen. Die Wiege dieser Bestrebungen ist Frankreich, wo auch jener Franziskaner Julian von Speier († 1250) sein Leben zubrachte, der mit seinen gereimten Offizien dem melodischen Bedürfnis seiner Zeit entgegenkam und durch die große Popularität seiner Gesänge auch die weltliche Lyrik stark beeinflußt hat.

Der melodisch so leichtflüssige gregorianische Choral erstarrte dann unter dem Einflusse der Polyphonie allmählich zu einer Folge gleicher, langer, schwerer Noten (cantus planus). Außer rhythmischem Leben verlor er aber seit dem 16. Jahrhundert durch subjektive Bearbeitung und Kürzung der Tongruppen und Jubili auch viel von seiner ursprünglichen Melodik. Die Einführung der deutschen Liturgie durch Luther schmälerte den lateinischen Gesang in den protestantischen Ländern; in Frankreich brach im Zeitalter Ludwigs XIV. eine Partei ganz mit der römischen Liturgie und schuf sich eigene Gesänge, während im katholischen Westdeutschland der alte Choral noch bis zur Aufklärungsperiode sich fristete. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts mußte man ihn gleichsam neu entdecken. Der Jesuit Lambillotte und die Mönche von Solesmes (Gueranger, Pothiers) begannen seine wissenschaftliche Erforschung; um die praktische Wiedereinführung hat sich in Frankreich Gueranger, in Deutschland der „Cäcilienverein“ große Verdienste erworben. Zu Beginn der gregorianischen Renaissance erhielt eine auf Ausgaben aus der Palestrina-Zeit fußende Bearbeitung der Choralmelodien[1] die päpstliche Approbation, wurde als offizielles liturgisches Gesangbuch gedruckt und von der Regensburger Schule vertreten. Dagegen pflegten die Benediktiner von Solesmes und jene der Beuroner Kongregation den Choral unentwegt in seiner Urgestalt, deren Vorzüge sie überdies mit großer Gelehrsamkeit ver-

[1] Vergl. R. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform. 2 Bde. (Leipzig 1897f.)

fochten.[1] Unter dem gegenwärtigen Papste Pius X. erfuhr die historische Schule endlich die Genugtuung, daß die Alleingültigkeit der Regensburger Redaktion aufgehoben und das Zurückgehen auf die alte Überlieferung des gregorianischen Gesangs bewirkt wurde.

7. Die Notenschrift.

Die altchristlichen Melodien wurden, wie schon erwähnt, in Neumen aufgezeichnet, und obwohl wir nicht wissen, wann sie in Gebrauch kamen und obwohl die ältesten uns erhaltenen Denkmäler dieser Notation nicht über das 9. Jahrhundert zurückreichen, so wissen wir doch, daß das Prinzip, den gehobenen Vortrag durch die grammatischen Akzente zu bezeichnen, dem Orient entstammt, und die Annahme liegt nahe, daß es zugleich mit den orientalischen Gesangsformen nach Italien gekommen sei. Hier entstanden die Akzentneumen, deren Elemente ganz den Akzenten der antiken Prosodie entsprechen:

/ *virga* (= Akut), ein relativ hoher Ton.
\ (abgekürzt — oder •) *punctum* (Gravis), der Tiefton.

Eine Verschmelzung beider ergibt:

J *pes*, *podatus* (Tiefton + Hochton)
∧ oder ∩ *flexa*, *clivis* (Hochton + Tiefton)

fernere Ableitungen ergeben als Kombination von drei Tönen

N oder ∾ *porrectus* /·. *climacus*
_/\ oder ∽ *torculus* ! *scandicus*

Aber noch viel weitere, kompliziertere Zusammensetzungen gestattete dies Zeichensystem, das ursprünglich nur den Zwecken einer einfachen, formelhaften Rezitation dienen sollte, aber auf diese Art zur Andeutung auch freier entwickelter Melodien ausgestaltet wurde. Das Charakteristische dieser Schrift ist also, daß sie nicht Ton um Ton notiert, sondern der gruppenweisen Melodiebildung des gregorianischen Gesanges entsprechend, die Töne der Melodie in Gruppen zusammenfaßte. Dieses System wurde ergänzt durch die sogenannten Hakenneumen, die ebenso zweifellos dem Orient bezw. Byzanz entstammen als sie gewisse chromatische Gesangsmanieren (" oder ''' *bistropha*, *tristropha* Bebeton, ⁎⁎⁎◡ *Quilisma* Triller etc.) und Fiorituren des orientalischen Gesangs bezeichnen, soweit sie in der römischen Kirche Eingang fanden (⌒ *salicus*); dies war besonders im byzantinisierenden St. Gallen der Fall. Überall sonst sieht man diese Zeichen aus dem Gebrauch in dem Maße wieder verschwinden, als sich der Kirchengesang vom Einfluß des Orientes freimacht und die chromatischen Koloraturen diatonisiert.

[1] Vergl. ihre Zeitschrift Paléographie musicale (seit 1889), die ausgezeichnete Faksimilierungen der ältesten erhaltenen liturgischen Gesangbücher bringt. In ähnlichem Sinne wirkt seit 1891 in England die Plainsong and Mediaeval Music society mit ihren Publikationen.

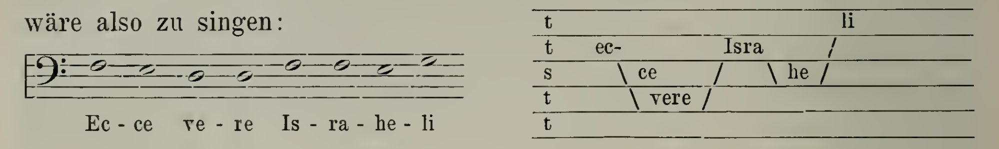
Es lag in der Natur der Neumen, daß sie die Melodie nicht genau fixierten, sondern bloß andeuteten. Gleichwohl reichten sie für die damalige Praxis vollkommen aus, denn der Unterricht fußte auf der mündlichen Überlieferung und in der Kirche wurde auswendig gesungen. Das neumierte Gesangbuch lag zumeist bloß dem Vorsänger oder Chorleiter als Unterstützung des Gedächtnisses vor, wenn er seinem Chor den Gang der Melodie mit der Hand in die Luft zeichnete. Und dem liturgischen Solosänger genügte ein einfaches Zeichen, um ihm eine vollständige Vokalise ins Gedächtnis zurückzurufen. So begreift man, daß noch bis ins 14. Jahrhundert hinein, als das Liniensystem in der Notenschrift längst allbekannt war, für den praktischen Gebrauch noch immer liturgische Handschriften in Neumen geschrieben wurden. Die Gestalt der Neumen hat sich übrigens im Laufe der Zeiten verändert. Außer landschaftlichen Varianten, die zwischen Italien, Frankreich, Irland, England, Alemannien bestanden, sind die vor allem seit dem 10. Jahrhundert in den romanischen Ländern (zuerst in Handschriften aus Metz und Aquitanien) auftauchenden Punktneumen zu nennen, die jeden Ton durch einen Punkt und die melodische Linie durch das Höher- oder Tieferrücken des Punktes markierten. Deutschland hat an den Strichneumen festgehalten, nicht ohne sie im Laufe der Zeit charakteristisch umzubilden: die Namen Fliegenfüße, Nagel- und Hufeisenneumen kennzeichnen diese verschiedenen Phasen sehr gut. Der „gotische“ Stil in der deutschen Schrift hat auch die Neumen durch Verdickung der Striche sich assimiliert: ⬆ ~ ⌒. Aus den Punktneumen hingegen wurde im Verlaufe des XIII. Jahrhunderts die *nota quadrata* (◆ ▪), die römische Choralnote, welcher auch die Troubadours und nach ihnen die Minnesänger sich bedienten und welche in den liturgischen Büchern der katholischen Kirche bis heute fortlebt.

Doch kehren wir zunächst in das 10. Jahrhundert zurück. Zu Experimenten auf dem Gebiete der Notenschrift lag damals allerdings kein dringendes Bedürfnis vor. Wenn sie trotzdem angestellt wurden, so erklärt sich das wohl aus der Spekulationslust des Klosterlebens, die durch die im Abendland verstreuten byzantinischen Mönche genährt wurde, anderseits aber auch aus dem Wunsche, eine Tonschrift zu besitzen, welche nicht bloß eine bekannte Melodie dem Sänger ins Gedächtnis rief, sondern ihn instand setzte, auch eine ihm noch nicht bekannte, vollständig abzulesen. Hucbald († 930), ein Mönch von St. Amand im Hennegau,[1] versuchte es zunächst, die sieben Töne der diatonischen Skala in griechischer Weise durch lateinische Buchstaben A B C D E F G zu bezeichnen, eine Notierung, die nach mittelalterlichen Zeugnissen sich als Tonschrift für Saiteninstrumente bis ins 12. Jahrhundert

[1] Ausgabe in Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra (1784). — Die Ergebnisse von H. Müllers Arbeit „Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik“ (Leipzig 1884), welche dem Amander zwei Schriften, die Commemoratio de tonis et psalmis modulandis und Musica Enchiriadis absprechen wollte, werden von Riemann und Jacobsthal nicht angenommen.

erhielt.[1] Damit noch nicht zufrieden, schuf sich Hucbald nach byzantinischem Muster aus vier Grundzeichen: durch Umlegung und andere Modifikationen ein Zeichensystem, dessen einzelne Charaktere den Silben nachgesetzt wurden, die darauf zu singen waren.

Dies ist die sogenannte Dasianotation. Daneben probierte es Hucbald mit einer dritten Methode, indem er sechs parallele Linien zog, die Tonschritte darin durch Buchstaben: t (onus) Ganzton, s (emitonus) Halbton anzeigte und den Text zwischen die Linien schrieb:



wäre also zu singen:

Dagegen wollte Hermann Contractus von Reichenau den Abstand eines Tones von dem andern durch Buchstaben notieren, die über den Text geschrieben waren. In St. Gallen endlich findet man der Neumenschrift in byzantinischer Weise Buchstaben zugesetzt, die dem sagenhaften Romanus zugeschrieben wurden, und welche teils den Gang der Melodie (a = altius höher, i = iusum tiefer), teils den Vortrag (c = celeriter schnell, t = tenere zurückhalten, p = pressio Nachdruck) markieren. Endlich versuchten die St. Galler den Neumen selbst durch Hinzufügung von Punkten bestimmte rhythmische Werte zu geben, um die Theorien der Antike auf den Kirchengesang übertragen zu können.
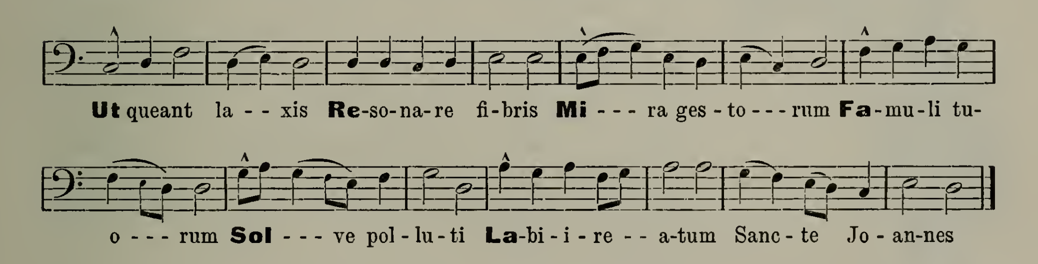
Alle diese gelehrten graphischen Liebhabereien blieben jedoch unfruchtbar. Der wirkliche Fortschritt gelang erst in den romanischen Ländern. In Oberitalien scheint man das richtige Prinzip zuerst gefunden zu haben, um die Linie einer Melodie dem Auge zu veranschaulichen, nämlich das Abstandsprinzip, die Diastematie. Longobardische Handschriften des 10. Jahrhunderts versinnlichen die Weite des Tonschritts durch eine entsprechende Höher- oder Tiefersetzung der Neumen. Und als man, um den Abstand noch genauer zu bestimmen, eine rote Linie zog, die den Ton f fixierte, so war die Frage in der Hauptsache schon gelöst. Später fügte man darüber eine gelbe Linie zur Feststellung des c und schrieb nun die Neumen auf, zwischen und über die Linien, so wie wir es mit unseren Notenköpfen tun. Die erste Nachricht über diese glückliche Neuerung kommt im Jahre 986 aus dem Kloster Corbie, die ersten Handschriften, die sie praktizieren, sind die Aquitanischen.

Nachdem das Prinzip, den Tönen bestimmte Stellungen anzuweisen, gefunden war, bildete die Notenschrift kein Problem mehr. Wer nun noch

[1] In dieser Schrift entsprach das *A* unserem *c*. Oddo von Clugny († 942) gestaltete sie so um, daß A die heutige Geltung des Tones hat. Beide Buchstabentonschriften, die Hucbaldische und Oddonische, bestanden nebeneinander.

die weiteren Phasen der Entwicklung, den terzenweisen Aufbau des Liniensystems und die Fixierung des Tonwerts der Linien durch Buchstabenschlüssel aufgebracht hat, läßt sich nicht mehr genau ermitteln. Wir wissen nur, daß Guido, Mönch zu Arezzo († um 1050)[1] alle diese glücklichen Ideen zusammenfaßte und dadurch der Vater unserer noch heute gebrauchten musikalischen Schreibweise geworden ist. Er zog vier parallele Linien, welche für den Umfang einer Oktav, in welchem sich der damalige Kirchengesang bewegte, ganz ausreichten, und deren Zahl erst im 16. Jahrhundert auf fünf erhöht wurde.[2] Auf diese Art war der Sänger in den Stand gesetzt, auch ohne die Anleitung eines Lehrers die Intervalle jeder aufgezeichneten Melodie unmittelbar aus dem Gesangbuch abzulesen, wodurch auch das langwierige und mühsame Memorieren entfiel. Papst Johann XIX., dem Guido seine Reform auseinandersetzte, war davon ganz entzückt, und von Rom empfohlen, verbreitete sie sich rasch über alle Länder. Nur St. Gallen sträubte sich, auf seine Traditionen pochend, noch geraume Zeit.

Aber auch als Reformator der Gesangspraxis kommt Guido eine epochemachende geschichtliche Bedeutung zu. Um seinen Singknaben das Treffen der einzelnen Töne einzuprägen, komponierte er einen Hymnus, worin die Anfangstöne der einzelnen Verse die aufsteigende diatonische Skala bildeten:



Der Schüler sollte diesen Hymnus, dessen Text des heil. Johannes Schutz gegen Heiserkeit anruft, sich so gut einprägen, daß ihm die oben herausgehobenen Töne völlig mit der Vorstellung der zugehörigen Silben verschmolzen. *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* sind denn auch bei den Romanen und Engländern bis zur Gegenwart die unsern Buchstaben entsprechenden Tonnamen. Guidos Schule erfand sodann ein ziemlich kompliziertes System, um über den Umfang dieser 6 Töne herauszugehen. Sie teilte nämlich das ganze Tonmaterial von *g* bis *e''* in übereinander gelegte Hexachorde. Ging die Melodie also in den Bereich des nächsten Hexachordes über, so mußte eine Änderung der Tonbenennung eintreten, aber derart, daß der Halbtonschritt *ef* stets als *mi fa* bezeichnet wurde.

[1] Guido war nicht in Arezzo, sondern in der Nähe von Paris geboren. Im Kloster Pomposa erregten seine großen Kenntnisse so sehr den Neid seiner Mitbrüder, daß er sich vor ihrer Verfolgung nach Arezzo zurückziehen mußte. Zuletzt wurde er Prior zu Avellano.

[2] Die farbigen Linien behielt man noch lange bei, doch konnte man sich infolge der Schlüssel auch schon mit schwarzen Linien begnügen.

Dieser Wechsel der Hexachorde bildete für die armen Singknaben ein wahres Kreuz, wogegen auch das die „Mutation“ veranschaulichende Hilfsmittel der „Guidonischen Hand“ nicht viel half. Erst 1600, als der Belgier Waelrant für den siebten Ton die Silbe *si* hinzugefügt hatte, kam der Stadtschreiber Granjan zu Sens auf die Idee, den Ton *c* stets mit *ut*, *d* mit *re* usw. zu bezeichnen,[1] aber noch ein volles Jahrhundert plagte man die Schüler mit dem kniffligen System, bis Mattheson (1717) dessen letzte Reste über den Haufen warf.

---

[1] In Italien wurde am Schlusse des 17. Jahrhunderts die Silbe do statt ut gebräuchlich. (Zuerst bei Bononcini 1673.)

Die Volksmusik.

Indem die christliche Kultur und mit ihr die christliche Kultusmusik durch die wachsende Macht der Kirche sich aus ihrer italischen Heimat nach dem Norden Europas zu verbreiten strebte, stieß sie hart mit den dort alteinheimischen Volkskulturen der Kelten und Germanen zusammen. Und der Gegensatz dieser beiden gewaltigen Mächte: Kirche und Welt hat der gesamten Kultur des Mittelalters das eigentümliche Gepräge gegeben. Ein gewaltiges Ringen entspann sich, dessen Kämpfe und Krämpfe auch auf die geschichtliche Entwicklung der mittelalterlichen Tonkunst den bedeutsamsten Einfluß ausgeübt haben. Was jene Volkskunst von der rein vokalen, an der lateinischen Sprache haftenden, einem südlichen Tonbewußtsein entsprungenen liturgischen Musik unterschied, war ihre instrumentale Grundlage, ihre Anpassung an die Nationalsprachen und ihr Wurzeln in einem entschiedenen Dur- und Mollempfinden. Dazu kam, daß während die liturgische Musik von Haus aus eine einstimmige war, deren Harmonie in der Aufeinanderfolge der Töne lag, die Volksmusik von vornherein auf einer akkordischen Harmonie beruht zu haben scheint. Bei dem Mangel an Denkmälern alter, volkstümlicher Musik durch das ganze Mittelalter ist die Forschung fast durchaus auf Vermutungen und Kombinationen angewiesen.



Harfenspieler auf der Vase von Marz.
(Allg. Musik-Zeitung XX. No. 30.)

Gevaert hat die Hypothese aufgestellt, daß Kelten und Germanen ursprünglich nur eine ganz rohe Musik besessen hätten und daß ihre später so blühende Volksmusik auf die zahlreichen römischen Spielleute, Gaukler und Komödianten zurückzuführen sei, die im 4. Jahrh. n. Chr., als sie durch den Sieg des Christentums in Rom brotlos wurden, über die Alpen zogen und mit ihren Künsten bei den nördlichen Völkern Schule machten. Ebenso wird behauptet, daß Dur und Moll keineswegs polare Gegensätze zu den Kirchentonarten seien, sich vielmehr auf dem Wege der praktischen Auslese aus den genannten Tonarten herausgebildet hätten. Überhaupt freute man sich lange Zeit des Gedankens, daß die weltliche Musik der keltischen und germanischen Völker auch eine, nur dem Elternhaus entfremdete Tochter der Kirche sei bezw. auf die Anregungen zurückgehe, welche die Volksphantasie von den musikalischen Vorbildern des Kirchengesanges empfangen hat.

1. Prähistorische Musik.

Die moderne musikgeschichtliche Auffassung widerspricht so weitgehenden Annahmen und weist darauf hin, daß die nordischen Völker schon in den ältesten historischen Zeiten im Besitz einer durchaus nicht zu unterschätzenden musikalischen Kultur gewesen sind. Wir haben nämlich recht wertvolle Zeugnisse einer Musikkultur, welche der Zeit der keltischen Besiedelung wohl vorangeht, in den Funden der sogen. Hallstattperiode, die jedenfalls geraume Zeit vor den Beginn unserer Zeitrechnung fällt. Auf einer zu Marz in Ungarn gefundenen Vase ist ein Mann mit einem Instrument dargestellt und trotz der sehr primitiven Zeichenkunst des Verfertigers erkennt man deutlich die vier Saiten, das Querholz und den Resonanzkasten.[1] Die vermutlich viel jüngeren Bronzeeimer von Certosa und Watsch, die so hübsche Bilder aus dem Leben der Ureinwohner Mitteleuropas vorführen, zeigen auch mehrere Spielleute beim Fest- und Opferschmaus. Die Musiker stehen, nach den prächtigen Ehren-Sitzen zu schließen, bei ihrer Gesellschaft in nicht geringem Ansehen, etwa wie später die Barden bei den Kelten. Zum Gesangspiel der Zither und des Pfeifenwerks sieht man Mimen agieren, was einigermaßen an die etruskischen Pantomimen erinnert.



Bilder vom Bronzeeimer von Watsch.

2. Die Kelten.

In der Zeit, aus der wir nähere Kunde über die Kelten haben, sind sie schon im Besitz einer eigenen, mit ihrer Religion zusammenhängenden Kultur. Ihre Berufssänger, die Barden, waren nur eine Unterabteilung der Priesterkaste der Druiden und wurden gleich diesen in besonderen Schulen unterrichtet. Sie überlieferten bloß nach mündlicher Lehre die Gesänge „von den tapferen Taten edler Männer mit süßen Weisen“ von Geschlecht zu Geschlecht. Ihre sagenhaften Überlieferungen reichen denn auch weit in die Zeit vor Christi Geburt zurück. Münzen aus Cäsars Zeit, die in der Auvergne und Bretagne gefunden wurden, versinnlichen uns ein einheimisches Instrument aus Gallien. Dort machte dem bardischen Einfluß die Römerherrschaft freilich bald ein Ende; dagegen erhielten sie sich in ihrer mutmaßlichen Urheimat, in



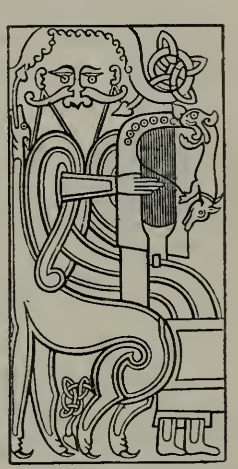
Gallische Harfe auf einer Münze aus Cäsars Zeit. (O. Fleischer a. a. O.)

[1] Vergl. O. Fleischer, Musikinstrumente der deutschen Urzeit. Allg. Musik-Zeitung 1893 No. 30 ff.

Britannien, besonders in Wales, Irland und in den schottischen Hochlanden. Dort bildeten sie eine förmliche Zunft, an deren Spitze ein durch sein himmelblaues Gewand kenntlicher Oberbarde stand. Die einzelnen Mitglieder der Zunft bekleideten erbliche Ämter als Sänger und Herolde an den Fürstenhöfen. Von ausschlaggebender Bedeutung für sie wurde der Umstand, daß sich die Barden dem Christentum nicht widersetzten, sondern es verhältnismäßig rasch und ohne Sträuben annahmen. So blieben ihnen all die Verfolgungen durch die geistliche Macht erspart, welche z. B. in Deutschland so viele Volkstraditionen vernichtet hat. Die berühmtesten waren die Barden von Wales,[1] die ihre Kunst auf den sagenhaften Merlin zurückführten, im Jahre 940 ein Statut erhielten und zu Caerwys große Wettkämpfe in Musik und Dichtung (die sogen. Eisteddfods) abhielten. Obwohl die Eroberung des Landes durch Eduard I. (1283) ihre politische Macht brach, erhielt sich das Bardenwesen bis in die Elisabethinische Epoche, und die in neuerer Zeit begründeten Vereine für die Renaissance der altkeltischen Sprache haben auch die Eisteddfods wieder erneuert. Mit der Geschichte der Harmonie und Polyphonie scheinen die Barden in einer noch näher zu erhellenden Weise verknüpft zu sein.[2]



Barde, die Chrotta spielend. (Miniaturhandschrift der Pariser Nat.-Bibl. 9. Jahrh.)



Harfenspieler. (Irische Handschrift des 8. Jahrh.)

Das Nationalinstrument der Kelten war die Chrotta (keltisch Crowth, Cruith, lateinisch chrotta, deutsch Rotte) und ihre Volkslieder haben bis auf unsere Zeit die alte Pentatonik bewahrt.

Eine alte, im 12. Jahrhundert in Frankreich auftauchende, aus der Bretagne und Irland stammende Kunstform, der lai, scheint auf bardische Vorbilder zurückzugehen. Es ist ein Gesangstück zum Saitenspiel, eingeleitet von einer gesprochenen Erzählung des sagenhaften oder geschichtlichen Ursprungs des Gesanges. Den Wechsel von gesprochener Prosa und gesungenen Versen finden wir als Kunstform auch bei den skandinavischen Volkssängern, den Thulir, sowie bei den Hofpoeten, den Skalden, in deren Schaffen sich gleichfalls bardische Überlieferungen fortzupflanzen scheinen. Nach dem Gesangsvortrag wurde die Melodie oft allein auf der Harfe wiederholt. Im Roman „Horn“, worin sich die keltisch-skandinavischen Kulturkreise berühren,

[1] Walter, Das alte Wales (Bonn 1859).

[2] Der noch nicht erschienene zweite Band des Werkes von V. Lederer: Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst (Bd. I, Leipzig 1906) dürfte einiges Licht in diese Frage bringen.

spielt die Königstochter Lemburg zu Dublin in Gesellschaft zwei Lais auf einer Harfe. Von einem dritten bedauert sie, nur den Anfang zu wissen. Die Harfe kreist. Als sie an den unter dem Namen Gudmod anwesenden fremden Helden Horn kommt, „entlockt er ihr wunderbar süße Akkorde, stimmt sie dann in eine andere Tonart und trägt den begehrten Lai in bretonischer Art vor, erst singend, dann die gleiche Melodie auf der Harfe spielend.“[1] So scheint das Instrumentenspiel, die Freude an der absoluten Melodie, eine spezifische Eigentümlichkeit der bardischen Musikkultur gewesen zu sein.

3. Germanische Musik.

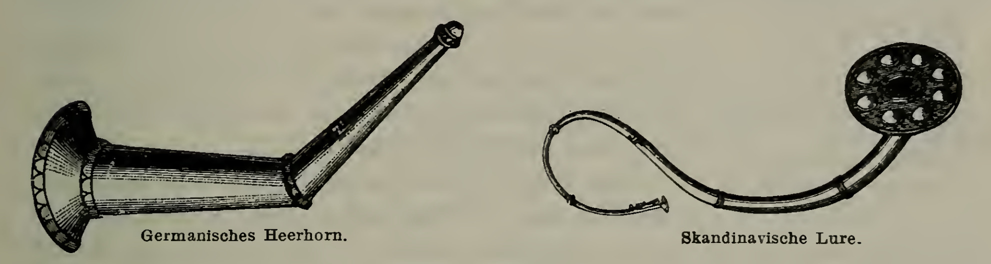
Über den germanischen Gesang der vorchristlichen Zeit sind wir in musikalischer Hinsicht nur sehr mangelhaft unterrichtet. Die germanische Kultur ist von den Kelten entlehnt und als ihr mythologischer Repräsentant erscheint Wodan, der Gott des Westwindes, des Kriegs mit kunstvoll geschmiedeten Waffen (Brünne, Schild, Ger, Schwert), der Runenschrift und des Zaubergesanges. Aber zu einer Berufsorganisation, wie bei den Kelten, sind die Sänger der Germanen offenbar nicht gelangt. Es scheint, daß die frühesten Gesänge von kunstmäßiger Form gottesdienstliche, chorische Hymnen waren, daß also die germanische Musik aus ihrem Kultus sich entwickelt hat.[2] Das Wort „Leich“, welches zugleich Tanz, Lied und Opfer bedeutet, verbürgt uns die Existenz von Reigen und Gesängen beim Opfer. Noch im 6. Jahrhundert umschritten die Langobarden unterm Schalle von Liedern feierlich ein Ziegenhaupt, das auf einem Pfahl befestigt war, und gegen solche heidnischen Gebräuche mit ihren „Teufelsliedern“ (carmina diabolica) mußte die Kirche noch bis tief in das 10. Jahrhundert immer wieder auftreten. Tacitus weiß von mythischen Liedern auf Tuisco und Mannus, und unter Gesängen auf den Kriegsgott rüstete man sich wie zu einem Fest in die Schlacht. Waren das etwa dieselben bald heiteren, bald trotzigen Gesänge, welche die Römer in der Nacht vor den Kämpfen mit Armin und mit den Batavern vernahmen? Den Barditus (d. h. Schildgesang, weil man in die Höhlung des Schildes sang) erwähnt schon Tacitus und beschreibt Ammianus. Danach fing er mit einem ganz leisen Gesäusel an, wuchs nach und nach und stieg endlich zu solcher Gewalt, daß es klang „als wenn Wasserwogen an Felsen schlagen und wieder zurückprallen“. Mit dem Kultus steht das Hochzeitslied und der Hochzeitstanz (Brautleich) wohl in ebenso naher Verbindung, als das Totenlied (sisuva), woraus allgemach die epische Dichtung, die Heldenballade hervorgeht. Von Armin, dem Freiheitskämpfer, sangen die Germanen noch zu des Tacitus Zeit. Der allen germanischen Stämmen gemeinsame vierhebige, durch drei Alliterationen (Stäbe) gestützte Vers deutet auf eine taktmäßige Ausführung im Reigenschritt. Immerhin herrscht zwischen den Begriffen Singen und Sagen bis tief ins Mittelalter hinein kein scharfer Unterschied: beides bedeutet die gehobene Rede.

---

[1] Suchier-Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur (Leipzig 1900).

[2] Müllenhoff, De antiquissima Germanorum poesi chorica.

Die alte gesungene (vierzeilige) Liedstrophe hat sich bei den Ostgermanen erhalten, während die Westgermanen in der epischen Dichtung Gesang und Strophe aufgaben und sich mit rezitierten Versreihen begnügten. Zu den Ostgermanen zählt das edle Volk der Goten, das am frühesten zu einer musikalischen Kultur gelangt ist. Als Philipp von Makedonien ihnen den Krieg erklärte, zogen ihre Priester, welche die „Frommen" heißen, in weißen Gewändern, mit Harfen in den Händen in feierlicher Prozession aus den Toren ihrer Stadt, die heimischen Götter durch einen Bittgesang um Beistand gegen die Feinde anzugehen. Die Notiz des Athenäus (14,24), daß die Goten unter Harfenspiel politische Unterhandlungen pflegen, erinnert an die erst vor kurzem abgeschaffte Gepflogenheit ostasiatischer Gesandten, ihre Vorträge auch an europäischen Höfen singend abzuhalten. Auch die Gesetze (belagines) der Goten sollen gleich denen des Lykurg im Gesang überliefert worden sein.



Germanisches Heerhorn. Skandinavische Lure.

Kann es in den angeführten Stellen noch bezweifelt werden, ob Geten oder Goten gemeint sind, so beziehen sich die folgenden mit Sicherheit auf die germanischen Goten: Fridigerns Krieger singen in der Schlacht das Lob der Vorfahren; die Leiche des bei Chalons gefallenen Theodorich tragen die Seinen unter Preisliedern aus der Mitte der Feinde heraus. An den Höfen der Amaler und Balthen erklangen Lieder von den alten Stammeshelden zur Begleitung der Harfe und auch an Attilas Hofe leben gotische Sänger. Jornandes erzählt ferner, wie Attila ganz nach gotischer Sitte bestattet wird, wie die besten Reiter die Bahre umreiten mit dem Lobgesange: „Der herrliche König der Heunen, Mundwichs Sohn, der tapfersten Völker Herr, der mit nie vorher gesehener Macht des Skythen- und Germanenlandes gewaltet, der ein Schrecken war für beide Reiche der Römer: der hat nun nicht durch der Feinde Schwert noch durch der Freunde Verrat, sondern im tiefsten Frieden beim Freudenfest seinen Untergang gefunden!" Ganz ähnlich lesen wir im angelsächsischen Epos „Beowulf", wie man den Helden bestattet. Zu zwölft reiten die Gauten um den Grabhügel mit einem Preislied auf den Heimgegangenen:

„Sie klagten den Kummer um den König trauernd,
Erhoben Hochgesang, den Helden zu preisen,
Seine Reckenschaft und ruhmvolle Taten,
Seiner Zucht zum Zeugnis; wie es geziemend ist,
Daß man den lieben Herrn im Lied verherrliche,
Im Herzen feiere, wenn er, hingeschieden,
Den gelieh'nen Leib verlassen mußte."

Der Citharöde, den sich der Frankenkönig Chlodewig von Theodorich dem Großen erbat, scheint ein römischer Sklave gewesen zu sein, wogegen sein westgotischer Namensvetter an dem heimischen Harfenspiel festhielt und von den Instrumenten der Antike, von Wasserorgel, der Lyra, Flöten, Pauken und Psalter nichts wissen wollte. Ulfilas in seiner Bibelübersetzung fand für Horn, Schwegelpfeife und Liedersänger schon die entsprechenden Ausdrücke im heimischen Sprachschatze vor. Und wie bei den Goten das gewaltige Heerhorn, so gibt bei den nordischen Stämmen die dröhnende „Lûre“ der Feldmusik das kennzeichnende Gepräge.



Irischer Psalterspieler. (9. Jahrh.)

Die Harfe ist fortan das Instrument des germanischen Heldenzeitalters. Wer kennt nicht die ergreifende Geschichte vom letzten Vandalenkönig Gelimer, der von dem großmütigen Sieger einen Schwamm, ein Brot und eine Harfe sich erbittet, um darauf sein Unglück zu besingen. Königliche Harfenspieler nennt auch die Sage von Rother dem Langobarden und die Geschichte Alfreds des Angelsachsen.

Bei dem letztgenannten Stamme war die Harfe gleichfalls das Lieblingsinstrument. Es durfte nach ausdrücklichem Gesetz niemals gepfändet werden, ging wie bei den Skolien der Griechen beim Hofgelage von Hand zu Hand und wer sie nicht spielen konnte, schlich beschämt von dannen. Im „Beowulf“, dem Epos des 7. Jahrhunderts, ist immerfort von Harfengesang in der Fürstenhalle die Rede.

> Da war Sang und Klang im Saale beisammen,
> Gerührt ward das Lustholz, das Lied gesungen
> Wenn auf der Methbank Hrodgars Sänger
> Wecken sollte die Freuden der Halle.

Auch haben die Angelsachsen bereits den Sänger von Beruf, den Skôp, der am Hofe der Fürsten, als sein Herdgesell, in Ehren steht. Diese Sitte ist vermutlich schon eine Nachahmung des Wallisischen Bardentums. Der Schwerpunkt der Kunst des Skopen lag übrigens wohl nicht im Musikalischen, sondern im Worte. Als Bewahrer der alten Stammes- und Heldensagen, als Hofhistoriograph sozusagen, genoß er den sozialen Vorzug. Neben dem geachteten Sänger der Heldenmären erscheint dort aber auch der dem bloßen Vergnügen dienende Spielmann, der Gleoman.

Das Spielmannstum des Mittelalters greift weit über den Rahmen musikalischer Betätigung hinaus. Es umfaßt auch Gauklertum und Possenreißerei aller Art. Wir hörten bereits, daß die neue christliche Ära der Welthauptstadt Rom diesem „ehrlosen“ Volk den Brotkorb höher gehängt hatte, daß sich die Nachfahren der alten Mimen und Ambubajen nach dem Norden zerstreuten, um dort als „gehrende“ Leute dem Vergnügen der Herren und Städter, aber auch, wenn diese abgebettelt waren, des Landvolkes zu dienen. Bald gaben sie ihre Kunststücke und Späße zum besten, bald spielten sie bei

Hochzeiten und anderen Festen zum Tanz auf. Gallien war bald überschwemmt und dieses fahrende, heimatlose Volk, das bald überall zu Hause war und seine Künste und Fertigkeiten in aller Herren Ländern aufgelesen hatte, ist natürlich vom alteinheimischen, nationalen Sängertum sehr scharf zu unterscheiden. Es war auch nicht nach jedermanns Geschmack. Von dem Westgotenkönig Theodorich z. B. hörten wir, daß er weder vom Leierspieler (lyristes), noch vom Chorpfeifer (choraules), noch vom Tanzleiter (mesochorus), noch von der Pauken- und Psalterspielerin (tympanistria und psaltria) etwas wissen wollte. Nur wer diesen durch die Musikkultur des frühen Mittelalters gehenden Zwiespalt kennt, kann es verstehen, daß der Sänger einerseits mit Ehren überhäuft, anderseits als ehrlos mißachtet wurde. Wo das nationale Sängertum an den heidnischen Überlieferungen festhielt, wurde es von der Kirche verfemt und mit dem internationalen Gauklertum in einen Topf geworfen, also sozial degradiert. Die Rechtlosigkeit des Spielmanns leitete sich aber ursprünglich von seiner Herkunft von den römischen Sklaven her. Der Sachsenspiegel stellt ihn in eine Reihe mit den unehrlich Geborenen, Dieben und Räubern. Das schwäbische und bayrische Landrecht gestattet ihm, wenn ihn jemand verletzt, bloß den Schatten seines Verteidigers zu schlagen!


Böhmischer Fiedler. (Miniatur aus: Mater verborum. 12. Jahrh.)

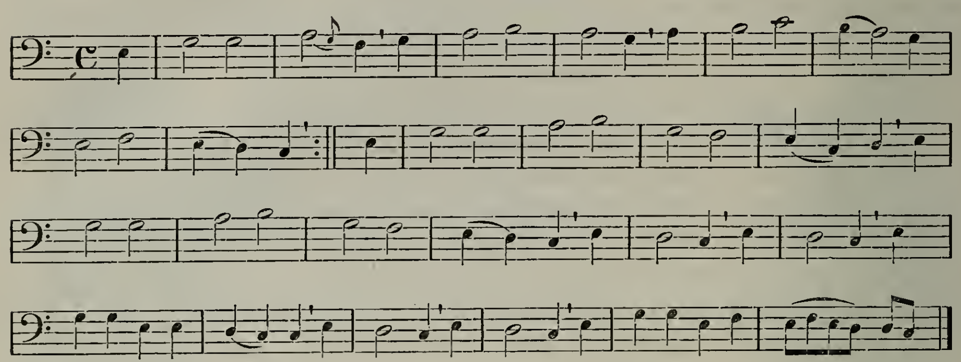

Böhm. Psalterspieler. (Aus Welislaws Bibel, Ende d. 12. Jahrh.)

Und doch, trotz Acht und Kirchenbann, war der Spielmann überall ein gern gesehener Gast, der im Sommer auf der Wiese, im Winter auf der Tenne mit seinen Tanzweisen die Füße beflügelte. Der Tanz bestand aus einem langsamen Reigen im geraden Zeitmaß, und diesem „umme gehenden Tanz“ (später Allemande oder Pavane genannt), folgte meist ein Springtanz im mäßig raschen Tripeltakt (Galiarde). Dazu sang einer ein Tanzlied, meist erzählenden Inhalts (woraus auch die romanische „Ballade“ sich erklärt), der Chor der Tanzenden stimmte in den Kehrvers ein. Im Norden singen die Bewohner der Färöer noch heute Lieder von Sigurd und Brynhild zum Tanze. Eine besondere, sehr beliebte Art des Tanzes ist der „Ringelreigen“ (französisch: carole), wobei die Tänzer und Tänzerinnen, einander an den Händen fassend, einen geschlossenen Kreis bildeten. Das älteste erhaltene Denkmal mittelalterlicher Tanzmusik bildet übrigens ein „Gestampfter“ (romanisch: Estampida) im geraden Takt um 1200. Französische Jongleurs kamen an den Hof von Montferrat und spielten dort auf ihren Violen eine neue Estampide auf, die alles entzückte, so daß der


Horn- und Posaunenbläser. (Welislaws Bibel.)

Troubadour Rambaut de Vaqueiras auf die Bitte Beatrices, der Schwester des Markgrafen, deren Verehrer er war, auf die Melodie ein kunstvoll gereimtes Gedicht verfaßte. Nach Riemanns Lesung lautet die Weise:

Kalenda maya.



Neben der internationalen Gesellschaft der Spielleute, die in romanischen Ländern Jongleure (ioculatores) genannt wurden, von Burg zu Burg, von Dorf zu Dorf zogen, zugleich mit ihren Künsten als „Journalisten" ihrer Zeit die „neue Märe" verbreiteten, dem Volke seine Lieder und Sagen ablauschten und ihm neue sangen — tauchen seit dem 10. Jahrhundert allenthalben auch die „Vaganten" oder „Goliarden" auf, entlaufene Priester, Mönche und Klosterschüler oder Studenten der Pariser Universität, denen das geistliche Leben mißbehagte, die in Klöstern und geistlichen Fürstenhöfen mit ihren bald lockeren, bald satirischen lateinischen Liedeln von Wein, Weib und Gesang dem Unterhaltungsbedürfnis frohlebiger geistlicher Herrn entgegenkamen. Daß sie organisiert waren, bezeugt der im St. Pöltner Salbuch gefundene Erlaß des Archiprimas der fahrenden Schüler in Österreich, Steiermark, Bayern und Mähren vom Jahre 1209, der den Kurialstil erzbischöflicher Urkunden mit Humor parodiert. Lange schritten die Provinzialsynoden vergeblich immer wieder gegen dies Unwesen ein. Erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts erreichten sie's, daß auch die Vaganten oder „fahrenden Schüler" für ebenso rechtlos erklärt wurden als die Spielleute, mit denen sie nunmehr verschmolzen. — Von den zahlreichen Instrumenten des frühen Mittelalters sollen hier nur



Französischer Spielmann. (12. Jahrh.)



Deutsche Kithara.

die wichtigsten aufgezählt sein. Die dreieckige Harfe tauschten die Germanen noch in vorgeschichtlicher Zeit mit den Kelten um deren viereckige Rotta (Crowth) aus, die erst „geschlagen“, später aber mit einem Bogen gestrichen wurde. Streichinstrumente waren die bei den Germanen heimische Geige (Lyra) und die romanische Fiedel (Viola). Sie hatten keinen Steg, so daß der Bogen gleichmäßig über ihre drei Saiten strich, von denen die oberste die Führung der Melodie hatte, während die unteren die leere Quint mitnahmen. Diese Begleitung ist seither typisch für die volkstümliche Tanzmusik.[1] So erzielten sie eine ähnliche Wirkung wie Instrumente mit fortklingendem Brummton (Bourdon), z. B. die Drehleier und der bei Schotten, Süditalienern und Slawen noch immer übliche Dudelsack. Trotz der innigen Verbindung von Wort und Ton war den Germanen die elementare, sinnliche Wirkung der vom Gedicht losgelösten Weise wohl bekannt. Sie dünkte ihnen




Französische Spielleute.
Basrelief der St. Georgskirche zu Boscherville (Normandie).

dämonischen, elbischen Ursprungs und manche schöne Sage umwob die Macht der Tonkunst mit tief gefühlvoller Mystik. Man denke an die dänischen Sagen vom Nöck, von Elvershöh. Was hier von der Macht des Gesanges gesagt ist, findet eine Parallele im sechsten Abenteuer der deutschen „Gudrun“, wo beschrieben wird, „Wie süß Horand sang“. Beachtenswert erscheint darin die Stelle, daß einem daneben der Chorgesang der Pfaffen gleichgültig wurde. Der Gegensatz des nationalen Liedes zum importierten gregorianischen Choral kommt da wieder zum Ausdruck.

Ob das Mittelalter eine ganz selbständige Instrumentalmusik gekannt hat, läßt sich nur vermutungsweise erörtern. Allerdings ist nicht selten vom Instrumentenspiel ohne Gesang die Rede, aber da scheint es sich vielfach um „Lieder ohne Worte“ zu handeln. Ein Beispiel aber, wie instrumentalen Tanzmelodien nachträglich Worte unterlegt wurden, lernten wir vorhin (S. 138) kennen. Aber auch für das Solospiel auf der Geige bietet sich ein bisher übersehenes interessantes Beispiel im Nibelungenliede, allwo Volker der Fiedler seine kampfmüden Freunde in Schlummer geigt:

Dô klungen sîne seiten daz al das hûs erdôz,[2]
Sîn ellen[3] zuo der fuoge[4] si beide wâren grôz.
Süezer unde senfter videlen er began:
Do entswebete[5] er an den betten vil manegen sorgenden man.

[1] Vergl. den Walzer im 3. Akt von Wagners „Meistersingern“.
[2] ertoste. [3] Kraft. [4] Geschick. [5] wiegte er in Schlummer.

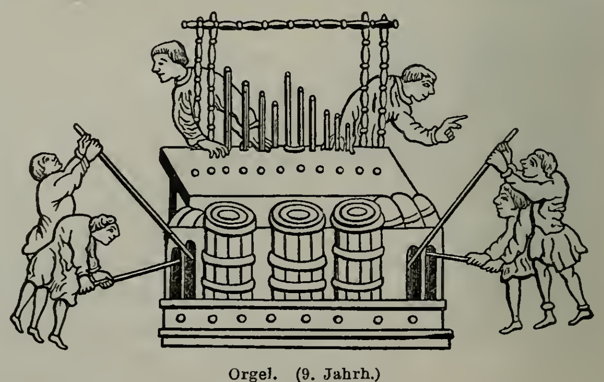
Hier ist auch die Bedeutung des dynamischen Wechsels für den ausdrucksvollen Vortrag des Solospielers hervorgehoben. — Die Kunstform des Lai wurde für die instrumentale Kunst der romanischen Länder insofern von Bedeutung, als die Provencalen, Franzosen und Engländer die bretonischen Lais, die sie nicht übersetzen konnten und die sich offenbar durch wirksame Melodien auszeichneten, einfach auf dem Instrument spielten. Über das Zusammenspiel der mittelalterlichen Orchester fehlt uns nähere Kunde.

4. Geistliche Volksmusik.

Die deutschen Mönche pflegten die Instrumentalmusik mit Eifer, sozusagen inoffiziell, zu ihrem Vergnügen. Tatto von Reichenau hielt, wie sein Schüler Walafried Strabo erzählt, schon zu Anfang des 9. Jahrhunderts Vorträge „über die Natur und den Gebrauch der verschiedenen Instrumente“. Regino von Prüm gab zwar der natürlichen (d. i. vokalen) Tonkunst den Vorzug vor der künstlichen (instrumentalen), erklärte aber die letztere für älter und leitete das Wort Musik von musa (Sackpfeife) als dem ältesten Instrumente ab. Tutilo endlich, der Erfinder der Tropen, wird auch als Meister in allem Saiten- und Flötenspiel gerühmt und begleitete Notkers Sequenzen und seine Tropen auf dem Psalter. Die Orgel als das einzige liturgische Instrument diente vor allem zum Intonieren bezw. Einstudieren der gregorianischen Gesänge. — Der christliche, aus südvölkischer Wurzel entsprossene, aber von der Glaubenskraft einer neuen Zeit durchlohte und rein gesangmäßige Choral war zu den nordeuropäischen Nationen als ein in jeder Hinsicht fremdes Element gekommen. Fremd war ihnen seine Sprache, fremd seine reiche Koloratur, fremd der Charakter seiner Tonarten gegenüber dem vorwaltenden Dur und Moll ihrer mit den Instrumenten innig verbundenen Nationalweisen, welche wiederum, weil mit heidnischen Texten und Vorstellungen verknüpft, den Bekehrern als durchaus verwerflich und ausrottenswert erscheinen mußten. Der heftige Kampf, der sich zwischen dem Volkstum und der kirchlichen Autorität entspann, schloß zunächst mit einem äußeren Siege der letzteren. Sie versagte dem Volksgesang die Beachtung bei theoretischen Studien und überließ



König David als Harfner. (Passional d. Kunigunde von Böhmen, Anf. d. 13. Jahrh.)



Orgel. (9. Jahrh.) Aus dem Utrechter Psalter.

ihn der mündlichen Überlieferung. Es gelang ihr sogar, ihn in ihrem Sinne mannigfach zu beeinflussen. Aber eben bei der Berührung mit ihm mußte sich die Kirche ihrerseits zu stetigen, obschon allmählichen Zugeständnissen verstehen, und da es ihr nicht gelang, die immer fortfließende Quelle der Volksmusik zu verstopfen, ward sie von ihr bald im eigenen Hause bedrängt. Die Schwierigkeit des gregorianischen Chorals hatte die Kirche bewogen, das Volk davon zunächst auszuschließen. Es hörte bloß zu, wenn der Chor der Geistlichen und Klosterschüler beim Gottesdienste sang. Um aber seinem angeborenen Sangesbedürfnis zu willfahren, lehrte man



Frauenquartett (Mirjam und ihre Gefährtinnen darstellend). Welislaws Bibel.
Gitarre. Psalter. Fiedel. Harfe.

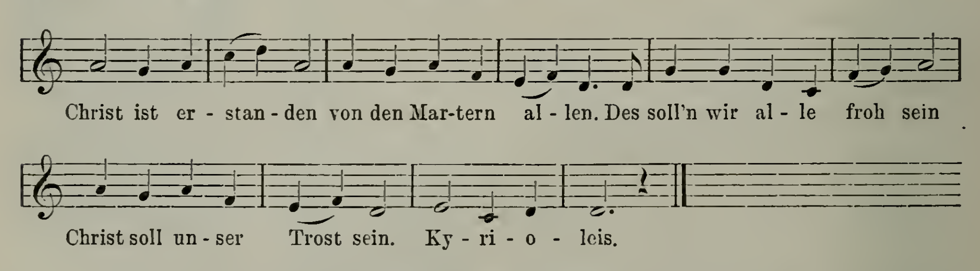


Spielende Engel. (Passional der Kunigunde von Böhmen.)

es wenigstens, dem Priester mit dem Refrain Kyrie eleison (vervolkstümlicht: Kirleis, Kirioleis) zu antworten. Wobei ihm vielleicht die Analogie seiner Balladen mit Kehrvers zustatten kam. So gern es auch in diesen Ruf einstimmte, so fand eine weitere Befreundung mit dem lateinischen Gesang bei den Germanen schon wegen des Unterschiedes der Sprache nicht statt. Da begannen national empfindende Geistliche in Deutschland in richtiger Erkenntnis der Sachlage, deutsche Kirchengesänge zu verfassen. Zuerst Otfried von Weißenburg,[1] dessen Evangeliendichtung ja, wie die Neumen darüber zeigen, teilweise zum Singen bestimmt war, dann jener Ratpert von St. Gallen u. a., wobei sie sich in bezug auf Text und Melodie gern den geläufigen Hymnen und Prosen anschlossen, also

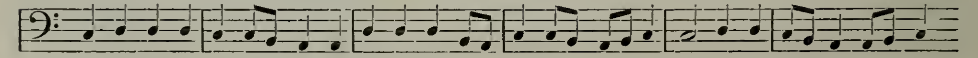
[1] „Warum sollten die Franken einzig das entbehren, daß sie nicht in fränkischer Sprache Gottes Lob singen dürfen", heißt es in seiner Evangeliendichtung (1, 33 f.).

an jene Gattungen des Kirchengesanges, die dem Volksgesang am nächsten verwandt waren. An diese Lieder, auf die man das alte Wort Leich oder Leis[1] übertrug, und die der Kirchenchor dem Volk vor oder nach der Predigt oder an Stelle der Sequenzen (nicht aber beim eigentlichen liturgischen Gottesdienste) vortrug, gewöhnten sich die Laien, sangen selber mit und ließen ihren Leis dann auch bei Wallfahrten, Bittgängen und sonstigen Festlichkeiten erschallen. Ein Beispiel wird diese Entwicklung erläutern. Im Jahre 973 bei der Inthronisierung des Bischofs Thietmar zu Prag empfing die Geistlichkeit ihren Oberhirten mit der Hymne „Te deum laudamus", der Herzog Boleslav von Böhmen und sein edles Gefolge stimmten, weil geistliche Lieder im slawischen Idiom noch nicht existierten, ein deutsches Lied „Christ uns genade" an und das Volk fiel mit seinem „Kyrleis" ein. Dasselbe deutsche Lied wurde dem heil. Bernhard 1146, als er am Rhein zum Kreuzzug predigte, überall vom Volk entgegengesungen und der Begleiter Bernhards bemerkt: „Als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, hörte euer Gesang „Christ uns genade" auf und niemand war da, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eignen Lieder nach Art eurer Landsleute, worin es für jedes einzelne Wunder Gott danksagte." Das geistliche Lied in der Volkssprache war in der Tat zunächst eine deutsche Spezialität, und der Reichensperger Propst Gerhoh schreibt in seiner Erklärung der Psalmen mit nationalbewußter Frömmigkeit: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies bei den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeigneter ist." Da das Genre der strengen kirchlichen Aufsicht nicht unterlag, konnte darin nationale Eigenart sich bemerkbar machen,[2] wenn auch die gregorianischen Vorbilder die musikalische Phantasie bannten. Im 12. Jahrhundert begannen auch Laien, wie der sogen. Spervogel, geistliche Lieder zu dichten, aus derselben Zeit stammt wohl der Ostergesang „Christ ist erstanden":

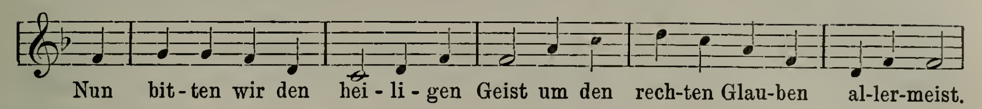


[1] Leis wird bald aus dem Keltischen = Lied, bald als Korrumpierung aus „Kyrieleis" erklärt. Vergl. Wolf, Über die Leis, Sequenzen und Laiche (1841).

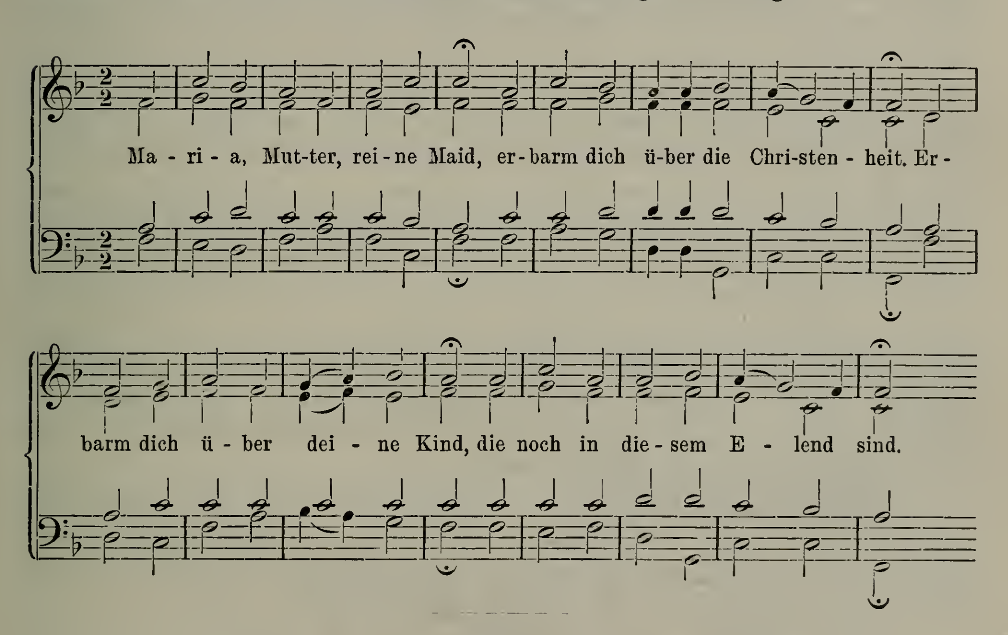
[2] Um die Mitte des 12. Jahrhunderts kommt in Böhmen das sogen. St. Adalbertslied in der slawischen Volkssprache auf:



das Pfingstlied „Nun bitten wir den heiligen Geist“:



(deren Melodien den Oster- und Pfingstsequenzen nachgebildet sind) und die nur dem Texte nach bekannte Pilgerweise: „In Gottes Namen fahren wir.“ Der mächtige Aufschwung des religiösen Fühlens durch die Kreuzzüge kommt da in Anschlag. Eine Menge geistlicher Lieder brachten auch die Prozessionen der Geißler (Flagellanten) im 14. Jahrhundert auf, und je mehr der liturgische Choral erstarrte, desto reicher blühte das dem aktuellen Empfinden weit inniger sich anschmiegende religiöse Volkslied[1] auf. Ein solches Geißlerlied aus dem Jahre 1349 lautet in der Harmonisierung von Runge[2]:



Troubadours, Minne- und Meistersänger.

Eine altfranzösische Sage[3] erzählt, daß Karl der Große bei der Verteilung der eroberten Länder an seine Getreuen die Provence den Musikern übergeben habe. So erklärte man die besondere Veranlagung der Provencalen für Melodie und Gesang. Schon in einer Handschrift vom Ende des 10. Jahrhunderts taucht ein geistliches Wächterlied (alba) in Neumennotation auf, das

[1] Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. (Freiburg 1886—91.)

[2] Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach den Aufzeichnungen Hugos von Reutlingen. Hrsg. von Paul Runge (Leipzig 1900).

[3] Bei dem Chronisten Mouscat (1243).

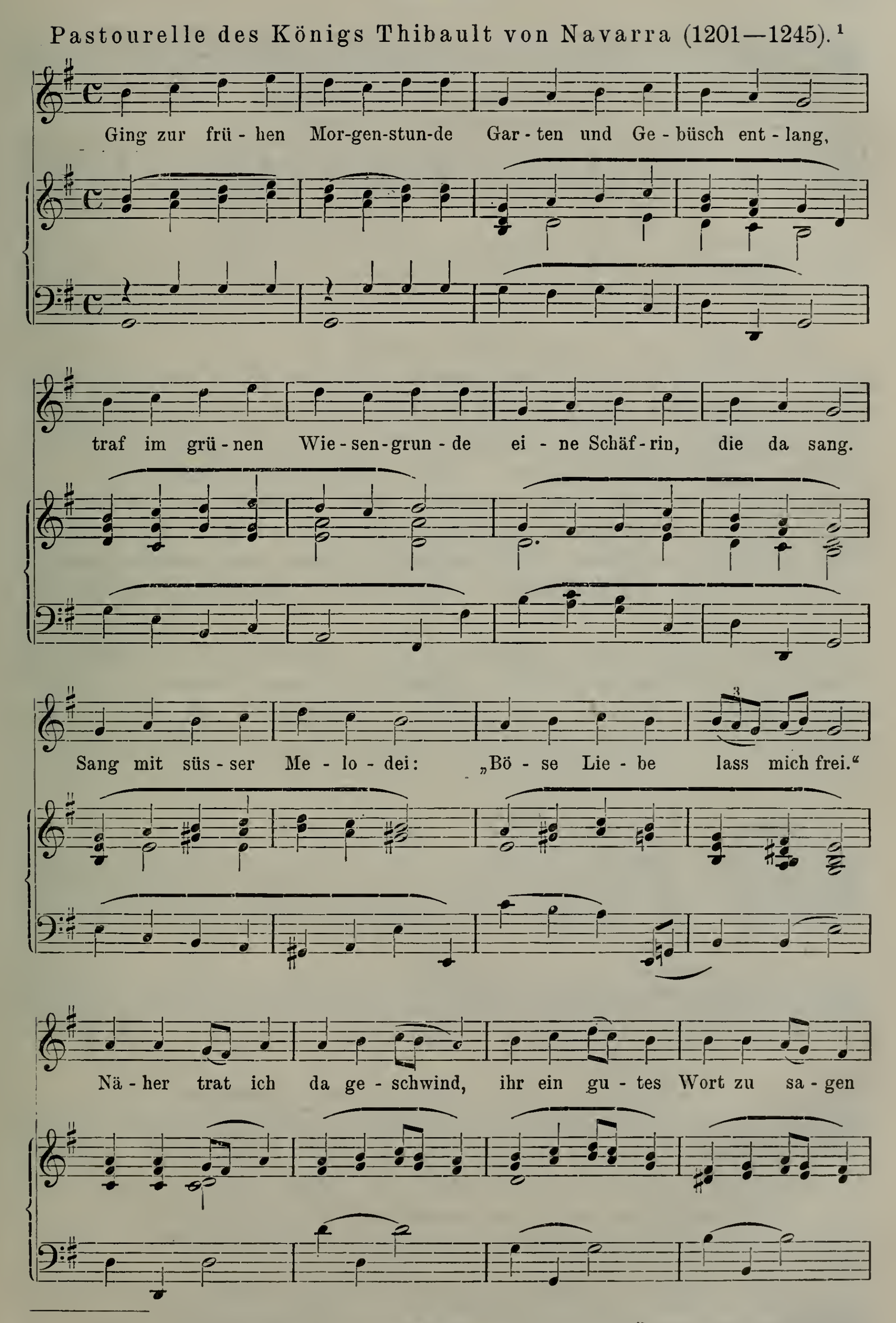
die Parodie eines Volksliedes zu sein scheint, und späterhin erstehen dort die ersten Minnesänger, die Troubadours. Man versteht darunter zunächst adelige Herrn, die in der weltlichen, aber höfisch verfeinerten Art der Spielleute sangen, von Herzog Wilhelm von Poitiers († 1127) über Jaufre Rudel, Peire Cardinal usw. bis auf Guiraud Riquier († um 1300), den „letzten Troubadour“; aber auch Personen unadeligen Standes, ja selbst Spielleute, denen es glückte, in den höfischen Kreisen Aufnahme zu finden, und das war für bedeutende Künstler dort nicht allzuschwer. Die ritterlichen Poeten hatten in der Regel keine Zeit gefunden, ihre nur fürs Waffenhandwerk geübten Hände ein Instrument erlernen zu lassen. Sie hielten sich darum einen Spielmann (joglar), der ihre Gesänge auf der Violine begleitete, wohl auch selbst ihre Lieder sang und so sie bekannt machte. War der Mann selbst schöpferisch begabt und hatte er sich die höfischen Umgangsformen angeeignet, so hinderte nichts, ihn als vollwertigen Troubadour zu behandeln. So sind Marcabru, Bernhard von Vantadour, Peire von Auvergne, Arnaut Daniel, Folquet von Marseille, Peire Vidal, Guilhem Figueira unter die höfischen Sänger gekommen. Der Joglar Raimbaut von Vaqueiras wurde zum Ritter geschlagen; der Ritter Perdigon diente dem Dauphin von Auvergne zugleich als Joglar, ein Gewerbe, dem sich mancher mittellose Adelige zuwandte, und der Kanonikus Rogier ließ sogar seine gute Pfründe zu Clermont im Stich, nur um das freie Spielmannsleben führen zu können. Als spezifische Form dieser Kunst — art de trobar (Erfindungskunst) oder gaya ciencia (fröhliche Wissenschaft) genannt — gilt die dreiteilige Strophe, bestehend aus zwei auch melodisch ganz gleich gebauten Gliedern (Stollen) und einem längeren Anhang (Abgesang). Daneben existiert der wahrscheinlich aus der Nachahmung der Sequenzen entstandene *laï* (deutsch: leich), das durchkomponierte Lied, worin jeder Abschnitt eine neue Melodie bringt.

Leider haben die Jongleurs — die Ritter selbst konnten ja meist weder schreiben noch lesen — die Melodien ihrer Herren in der Regel nicht aufgezeichnet. Die wenigen, die auf uns gekommen sind, erscheinen in der sogen. viereckigen Note in zwei Werten (■ ◆) notiert.

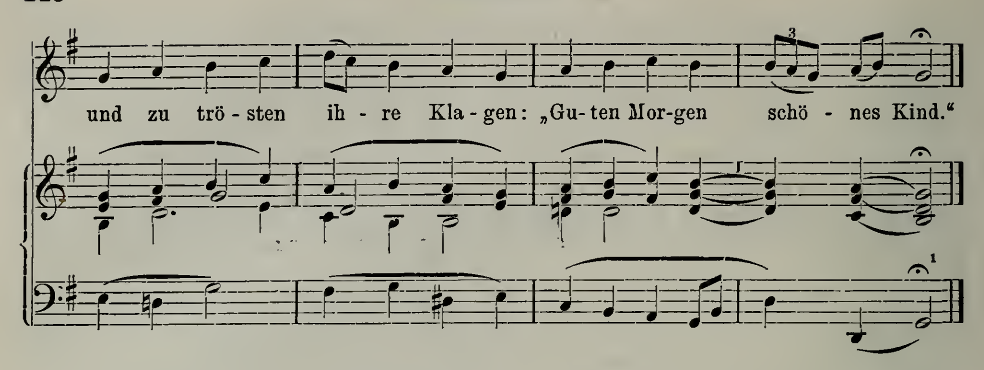
Schon am Ende des 12. Jahrhunderts fand die Lyrik der Troubadours Nachahmung im nördlichen Frankreich. Gautier von Epinal, Cuenon von Béttuine, Gui, der Kastellan von Coucy,[1] Gace Brulé, Raoul de Soissons etc. sind die berühmtesten dieser ritterlichen Sänger (Trouvères), in deren Kreisen nur selten ein Spielmann (z. B. Colin Muset) Aufnahme fand. Dagegen ist das geistliche Element recht zahlreich vertreten. Bei den lyrischen Talenten Nordfrankreichs, bei Gautier von Soignes, Perrin von Angrecourt und König Thibaut von Navarra († 1253) ist eine entschiedene Hinneigung zur graziösen Melodik des nordfranzösischen Volksliedes zu verspüren. Das germanische Dur schlägt überall kräftig durch, wie in dem Frühlingsliede „L'autrier par la matinée“ des Königs Thibaut:

[1] Seine Lieder ließ Fr. Michel (Paris 1830) mit Klavierbegleitung erscheinen.

Pastourelle des Königs Thibault von Navarra (1201—1245).[1]



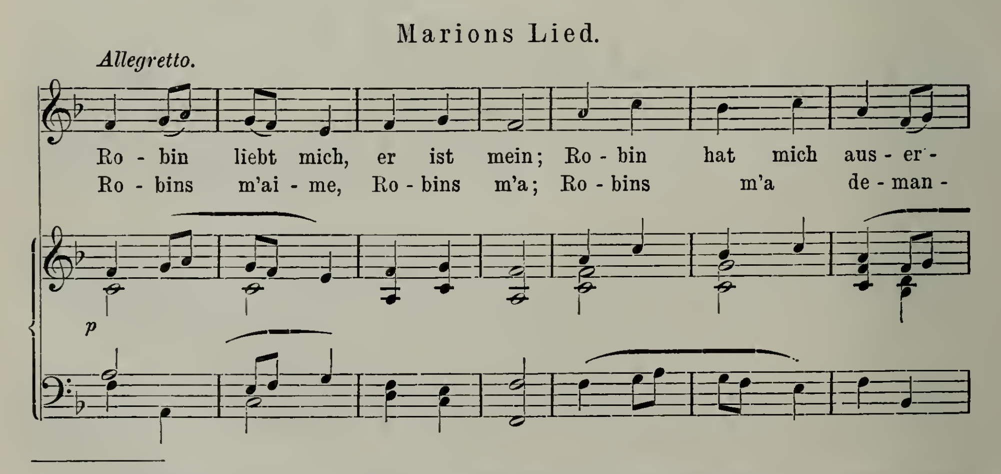
[1] Aus H. Ritter, Enzyklopädie der Musikgeschichte Bd. II. (Übersetzung von R. Batka.)



Den Gipfel der Volkstümlichkeit erreicht aber Adam de la Hale (Halle) aus Arras,[2] der 1283 nach Neapel an den Hof Karls von Anjou ging, mit einem Singspiel „Robin und Marion“, womit er sich bei seinem neuen Beschützer eingeführt zu haben scheint. Um Marions, des Hirtenmädchens, Liebe wirbt ein Ritter. Aber sie bleibt ihrem Robin treu. Vergebens prügelt der Ritter den Nebenbuhler durch, vergebens will er die Maid zu Roß entführen. Sie macht sich von ihm los und enteilt in Robins Arme. Spiel und Tanz beschließen das Schäferstück, worin auch einige Gesangsnummern, Soli und Wechselgesänge eingefügt sind, darunter das allerliebste „Robin m'aime“.[3]

Neben diesem ersten weltlichen Spiel des Mittelalters hat Adam noch Chansons und mehrstimmige Lieder (Rondelle, Motetten) komponiert und zwei andere Dramolets verfaßt.[4] So markiert er zusammen mit Guillaume de Machault (c. 1284—1372) den Übergang in eine neue Zeit.

Marions Lied.

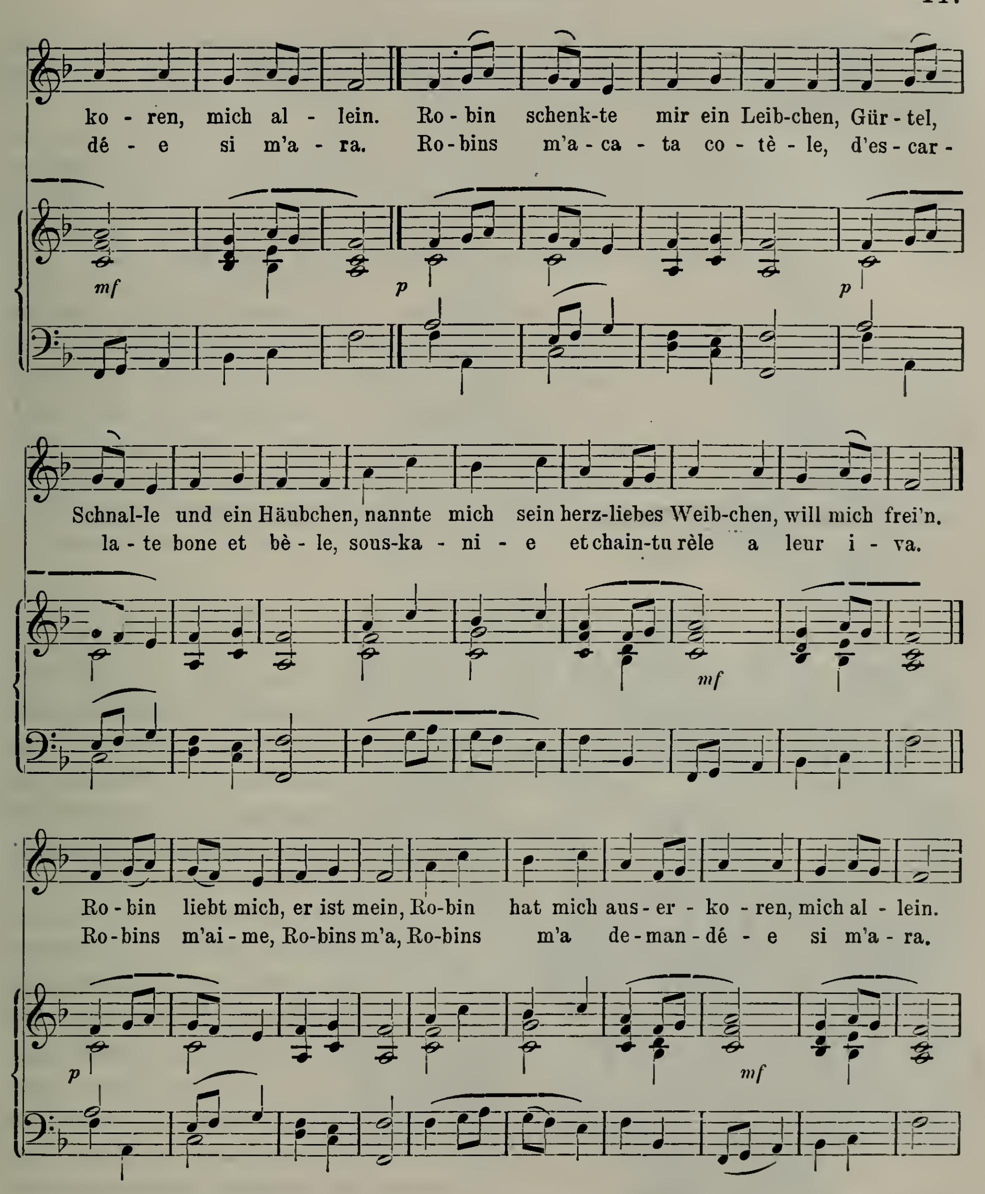


[1] Die Klavierbegleitung hier wie in den folgenden Liedern ist natürlich moderne Zutat.

[2] Er hieß auch der „Bucklige von Arras“, obwohl er nach seinem Bild zu urteilen nicht bucklig war.

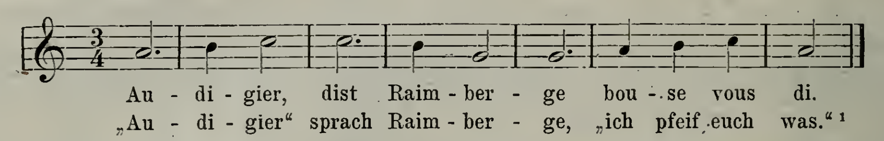
[3] Zwei Liedchen aus „Robin und Marion“ hat Tappert (Berlin, Challier) herausgegeben.

[4] Gesamtausgabe seiner Werke von Coussemaker (Paris 1872).



Die Trouvères des nördlichen Frankreich bevorzugten von jeher die epische Dichtung. Ihre langen „Chansons“ wurden nach einfachen Melodien gesungen. Wir wissen, daß der normannische Spielmann Taillefer in der Schlacht bei Hastings (1066) dem Heere seines Herzogs voranritt und mit einem Lied von Roland die Kampfeslust der Seinen entfachte. Ebenso ließ man bei der Bestürmung von Chatillon in Burgund (1070) einen Spielmann vorangehen, „der zur Musikbegleitung die Taten und Kämpfe der Vorzeit sang“. In den Handschriften der Heldengedichte findet man die Singweisen nur äußerst selten notiert: sie waren Sache der mündlichen Überlieferung.

Die Melodie ging durch alle Verse, nur der Schlußvers jedes Abschnittes hatte seine besondere Kadenz. Zur Probe eine solche Weise aus dem Chanson Audigier:



Durch die Heirat der von allen Spielleuten gepriesenen Königin Eleonore mit Heinrich II. von England kam die Troubadour-Idee auch dahin. Richard Löwenherz' Verhältnis zu seinem treuen Spielmann Blondel ist durch die Sage verherrlicht worden. Diese Spielleute führten jenseits des Kanals auch den Namen Ministrels oder Minstrels (d. h. Diener). In Spanien haben die Könige Alfons X. und Peter III. und IV. als Trobadore sich versucht. Nach Süditalien hat der finstere Karl von Anjou, der Henker der Hohenstaufen, die gaya ciencia getragen.

Wie in der Provence, so blühte auch unter dem Adel des südlichen Deutschlands etwa seit dem 12. Jahrhundert eine Kunstlyrik. Ja das nationale Kraftgefühl der Ritterschaft in den österreichischen Ländern scheint für den weltlichen Sänger, den Träger der deutschen Heldensage, von je besondere Achtung gehegt zu haben und hat sich in den Idealgestalten Volker und Horant ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Die einstrophigen trûtliet (Liebeslieder) des Kürnbergers, Dietmars von Aist und Meinlohs von Söflingen, die sich an das Volkslied anschlossen, mußten aber bald der von Westen herkommenden Mode weichen, welche mit den welschen Rittersitten auch den französischen Minnegesang herüberbrachte.



Der Minnesänger Reinmar (Manessische Handschrift).

Obwohl die deutschen Minnesänger von ihren Lehrmeistern nebst dem überspannten Frauendienst und vielen Äußerlichkeiten auch die dreiteilige Gliederung der Strophe bezw. den Leich sich zum Vorbild nahmen, so sind sie in musikalischer Hinsicht doch mehrfach von ihnen unterschieden. Zunächst dadurch, daß sie nicht nur Dichter, sondern zumeist auch die Komponisten ihrer Dichtungen waren. Dann dadurch, daß das stärkere

[1] Suchier-Birch-Hirschfeld, a. a. O.

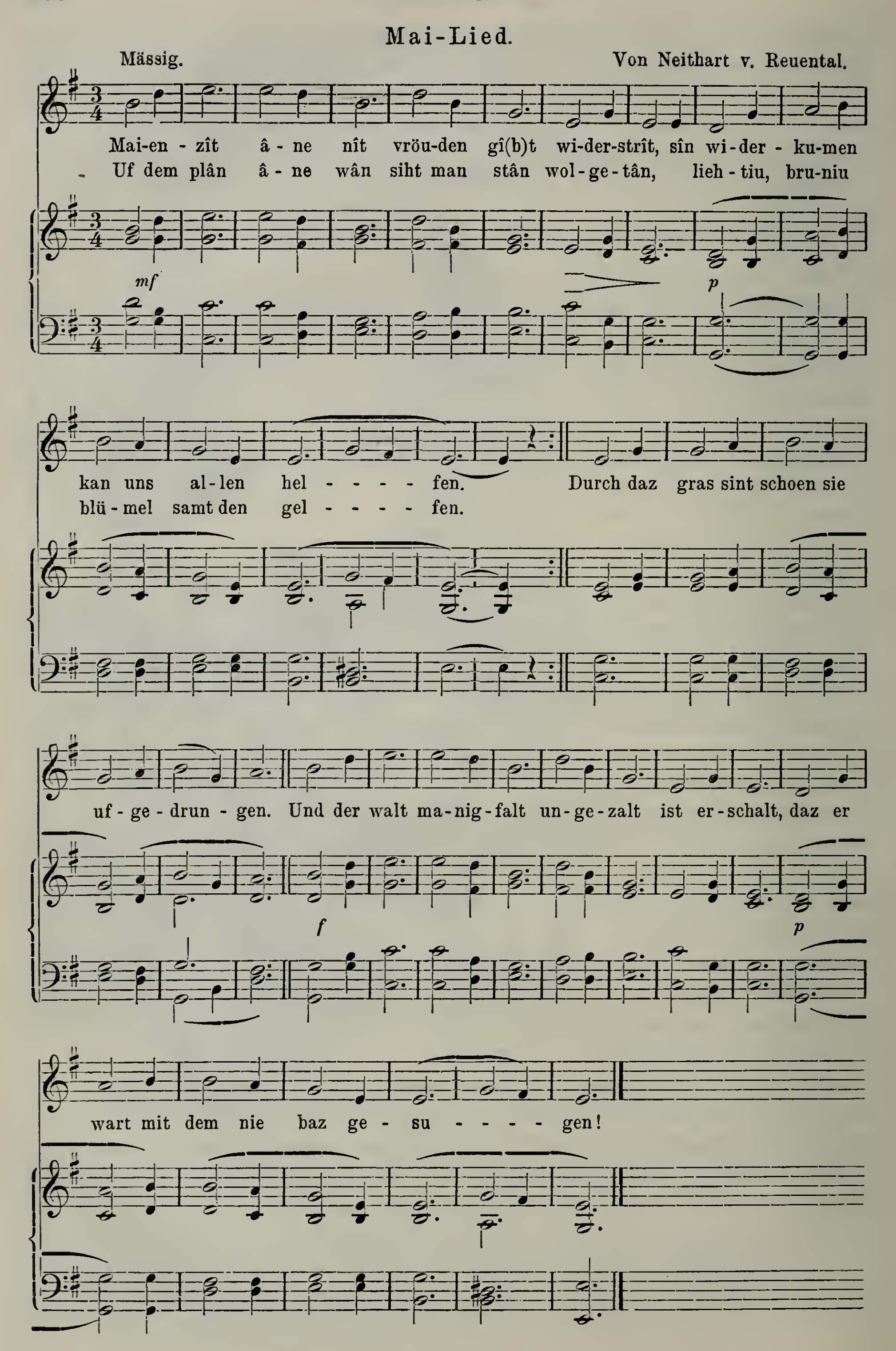
religiöse Gefühl sie in viel nähere Beziehungen zur Kirche brachte und sie mehr als die Troubadours vom gregorianischen Choralgesang denn von der Volkslyrik abhängig machte. Leider haben uns die Handschriften gerade aus der Blütezeit des deutschen Minnesangs keine Melodien überliefert.[1] Wir wissen nicht, wie der große Walter von der Vogelweide († nach 1228) komponiert hat, den seine Zeitgenossen doch gerade als Musiker feierten. „Hei wie er über die Haide mit hoher Stimme schallet, wie kunstvoll er organieret und seinen Sang wandeliert" sagt Gottfried von Straßburg von ihm. (Dieses „Organieren" bezieht sich offenbar auf die instrumentale Begleitung seiner Lieder.) Wenn er als Dichter mit feinziselierten Formen und mit seiner zwingenden Rhythmik einen frischen Volkston zu verbinden weiß, so meinen wir, es müsse sich das auch in Walthers Melodien ausgedrückt haben. Aber obwohl er sich von dem höfischen Formalismus seines Lehrers, Reinmar des Alten, freigemacht hatte, so sah er es doch mit Unwillen, als ein jüngerer Zeitgenosse, Neithart von Reuenthal, das Tanzlied des bajuvarischen Landvolkes, die „dörperweise" in die höfische Sphäre einführte. Da schalt er über solche „ungefüge Töne" und bekannte sich zu „der alten Lehre", während die Nachwelt sich der gesunden Melodik freut, die aus diesen ältesten „Wiener Weisen" spricht. Die Melodien Neitharts sind uns mit wunderlichen Bezeichnungen überliefert, die wahrscheinlich aus späterer, meistersingerlicher



Heinrich Frauenlob. Manessische Handschrift.

[1] In vielen Minnesängerhandschriften, auch der sogen. Manessischen, sind nur die Texte aufgezeichnet. Neuestens geht man daran, die mit Sington versehenen zu publizieren: es liegt eine faksimilierte Ausgabe der Jenaer Handschrift (1896) vor; ferner „Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen" (Leipzig 1896).
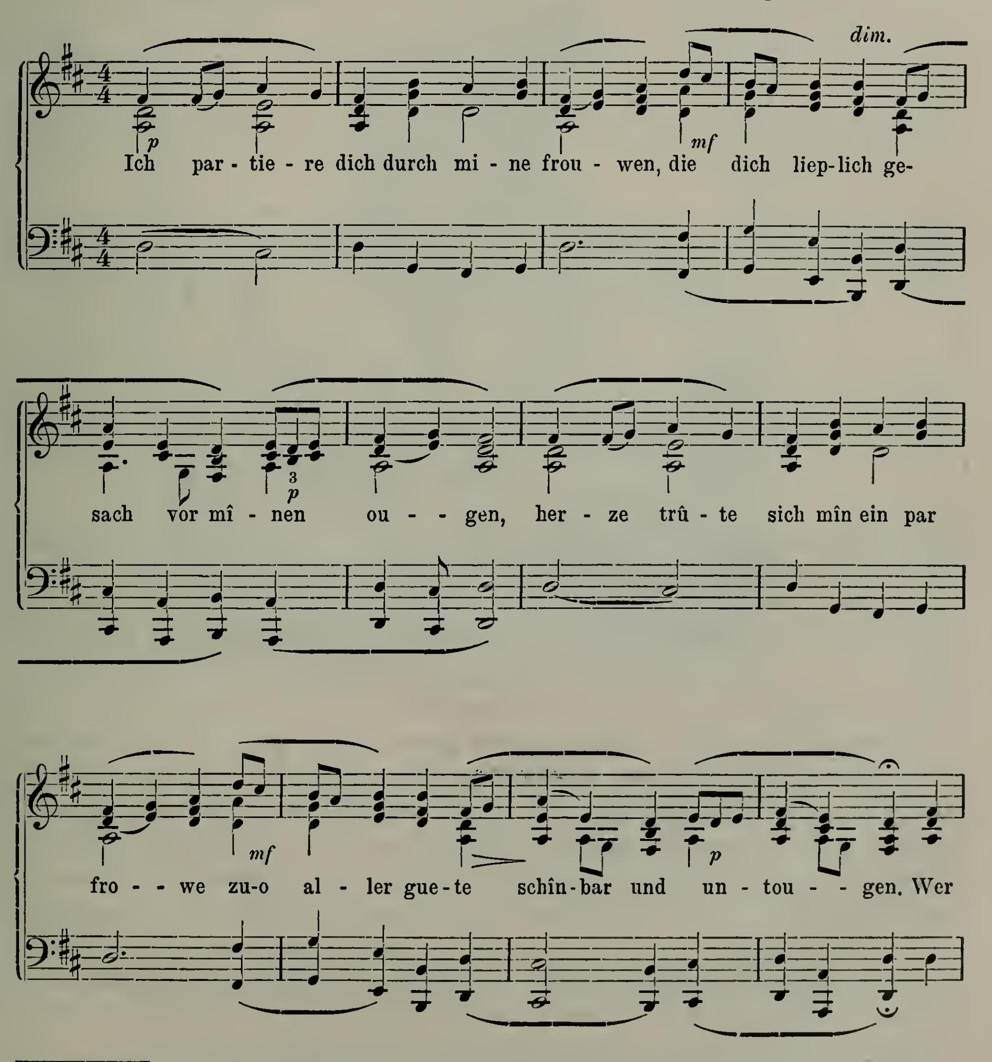
Mai-Lied.


Mässig.
Von Neithart v. Reuental.
Mai-en - zît â - ne nît vröu-den gî(b)t wi-der-strît, sîn wi-der - ku-men
Uf dem plân â - ne wân siht man stân wol-ge-tân, lieh - tiu, bru-niu
mf
p
kan uns al-len hel - - - - fen. Durch daz gras sint schoen sie
blü - mel samt den gel - - - - fen.
uf - ge - drun - gen. Und der walt ma-nig-falt un-ge-zalt ist er-schalt, daz er
f
p
wart mit dem nie baz ge - su - - - - gen!

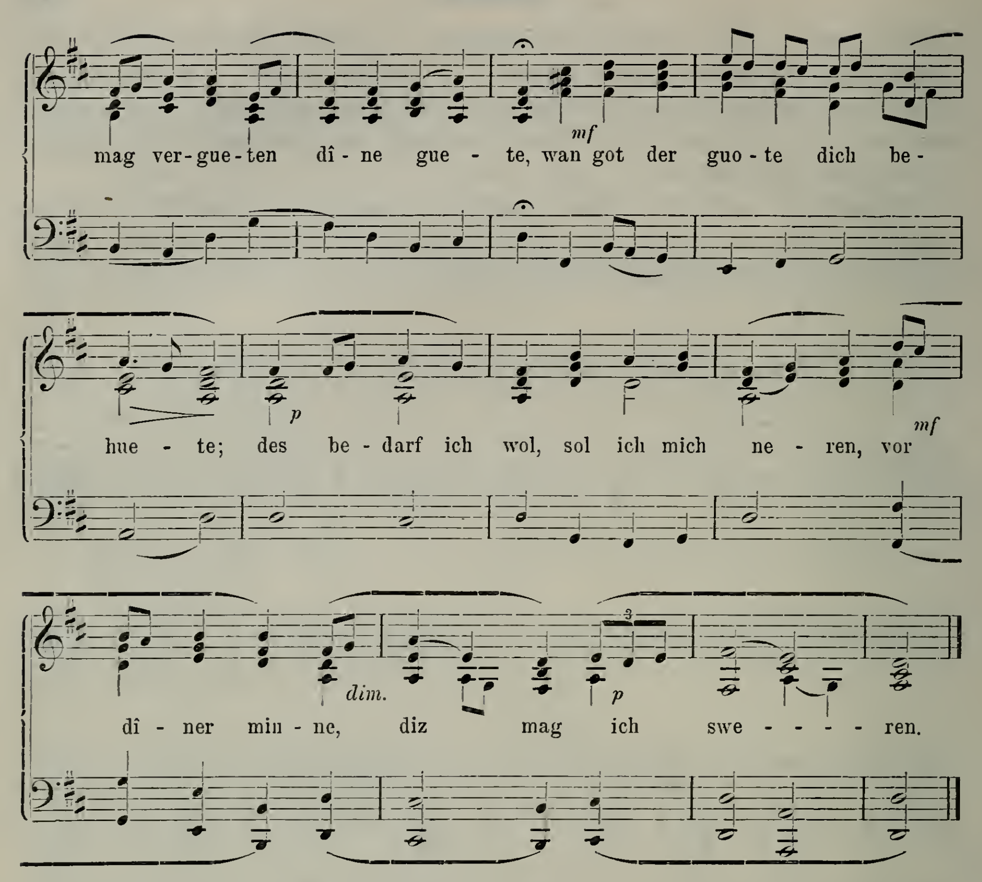
Zeit stammen. Eine Melodie heißt z. B. „Der Pfau oder Sunnglast“, eine andere „Das Rebhuhn“, wieder andere „Das gülden Huhn“, „Die Weibelrute“, „Die Hanfschwinge“, „Der wild Stier“, „Der Tiseltasel“ usw. Hat doch in neuester Zeit H. Riemann von ihnen dankbare Arrangements für Chorgesang herausgeben können.[1]

Unter den späteren Minnesängern ist namentlich Fürst Wizlav von Rügen († 1305) zu nennen, dessen im höfischen Geschmack gehaltene Lieder in edlen, sangbaren Melodien sich ergehen.

Liebeslied des Fürsten Wizlav von Rügen.



[1] Lieder des Fürsten Wizlav von Rügen († 1305) bearbeitete A. Becker mit Klavierbegleitung (Leipzig, Breitkopf & Härtel).



Die meisten späteren Minnesänger aber warfen sich entweder auf die lehrhafte Poesie und ersahen ihren Stolz in der Komposition gekünstelter Leiche, wie Konrad von Würzburg, Heinrich Frauenlob usw. Oder sie folgen den Spuren Neitharts, wie der lockere Abenteurer Tannhäuser (um 1270), der Schenk Ulrich von Winterstetten in der Schweiz u. a. Der ritterliche Hugo von Montfort (1357—1423) bietet uns das Beispiel eines Dichters, der seine Lieder nicht selbst in Musik setzt, sondern ganz offen bekennt, daß ihm sein „getreuer Knecht" Bürk Mangolt zu Bregenz die Weisen gemacht habe, worein er seine Poesie ergoß.[1] Als verspäteter Nachzügler des Minnegesangs erscheint endlich Graf Oswald von Wolkenstein († 1445), der in seinen Liedern gern allerhand Allotria, Nachahmung von Vogelstimmen (Kuckuck, Zaunkönig, Meise, Rabe) anbringt und schon die Technik einer neuen Zeit verrät. Wir besitzen von ihm u. a. auch hübsche kanonische Duette, die er mit seiner Frau zu singen pflegte. (Ausgabe: Denkmäler der Tonkunst in Österreich IX.)

[1] Runge, Die Lieder des Hugo von Montfort (Leipzig 1906). Runge hat auch die grosse Kolmarer Liederhandschrift, welche die Weisen und Gedichte der Minnesänger des 14. Jahrhunderts überliefert, herausgegeben (Leipzig 1896).

Das Erbe der ritterlichen Minnesänger traten bürgerliche Künstler und Dilettanten an, die Meistersinger,[1] als deren erster Heinrich Frauenlob († 1318 zu Mainz) gilt. Seit dem 15. Jahrhundert zunftmäßig in Schulen organisiert, haben sie in den Städten des mittleren und südwestlichen Deutschland „bloß aus Lieb gegen das Teutsche Vaterland und die alte holdselige Kunst" treufleißig und bieder den Kunstgesang nach den Regeln einer umständlichen „Tabulatur" gepflegt, über deren strenge und pünktliche Einhaltung die erwählten „Merker" wachten. Sie selbst leiteten ihre Kunst von zwölf klassischen Meistern her, in deren sagenhafter Liste außer Frauenlob auch Walther
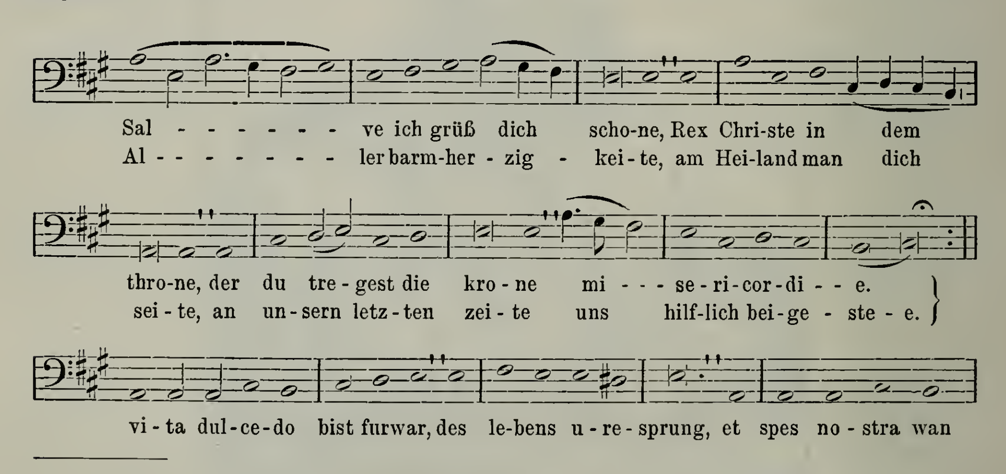


Hans Sachs.

von der Vogelweide, Heinrich von Mügeln, Klingsor, der Marner u. a. figurieren. Ihr formales Muster war die dreiteilige Strophe (Bar) der höfischen Lyrik, ihr musikalisches der gregorianische Choral, gemäß den vorwiegend religiösen Stoffen ihrer Poesie. Jede der meist trockenen und langatmigen

[1] J. Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang (Göttingen 1811), Plate, Die Kunstausdrücke der Meistersinger (Straßburg 1887). Quellenschriften sind: Puschmann, „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges" (Görlitz 1571) und Wagenseils Buch „Von der Meistersinger holdseliger Kunst" (Nürnberg 1697). — Neue Literatur: C. Mey, „Der Meistergesang" (Leipzig 1901), Münzer, „Das Singebuch des A. Puschmann" (Leipzig 1906). — Bericht über den zweiten Kongreß der internationalen Musikgesellschaft zu Basel (Leipzig 1907).

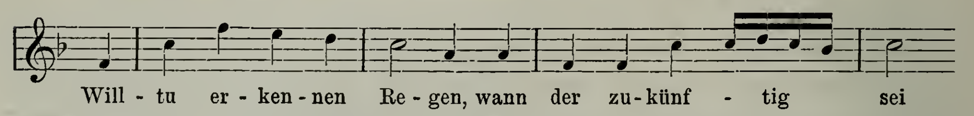
Melodien wurde auf einen besonderen Namen getauft.[1] Die Vortragsweise war ziemlich langsam, choralartig. Koloratur dient als Ausdrucksmittel zur Hervorhebung wichtiger Worte; wo sie als Selbstzweck und überladen erscheint, ist es ein sicheres Merkmal des Verfalls.

Sonst läßt sich von einer inneren Geschichte des Meistergesangs kaum reden. Als Hans Volz in der Mutterschule zu Mainz mit seinem Versuch, eine volkstümliche Richtung anzubahnen und Neitharts Maienlieder zu Vorbildern zu nehmen, nicht durchdrang, ging er um 1480 nach Nürnberg und brachte in die dortige Schule einen freieren Ton.[2] Durch Wagners Tondrama, das die Nürnberger Meistersinger und ihre bedeutendste Persönlichkeit Hans Sachs zum Mittelpunkte hat, ist uns ihr Treiben poetisch verklärt und mit voller Lebendigkeit nahe gerückt worden.[3] Sachs war wie als Dichter so auch als Musiker der bedeutendste unter den Meistersingern. 4275 Gesänge hat er hinterlassen. Es sei als Probe nur eine seiner geistlichen Melodien angeführt.



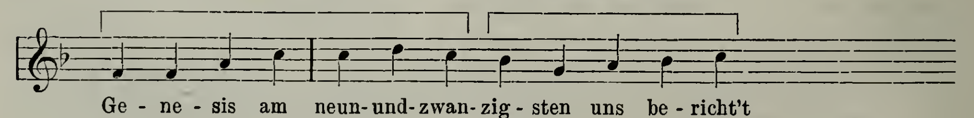
[1] Die Namen der Töne, die Wagner in den „Meistersingern" seinen Lehrbuben aufzählen läßt, sind durchaus historisch, aber natürlich lange nicht vollzählig.

[2] Recht volkstümlich hört sich z. B. Konrad Nachtigalls „Abendton" an:
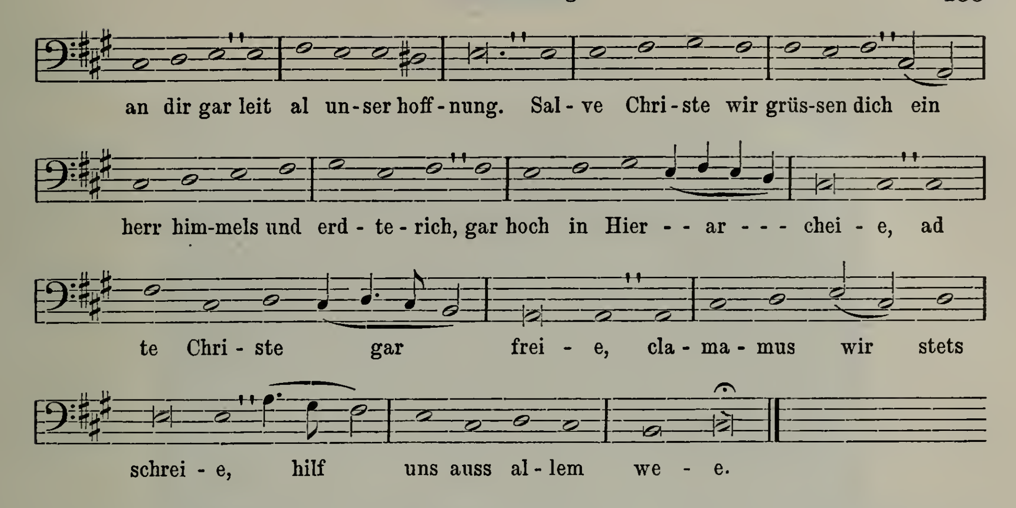


u. s. f. Da spürt man den Einfluß der Volksmusik, der sich auch darin äußert, daß die Meistersingern solchen Tonskalen den Vorzug geben, die dem modernen Dur und Moll nahekommen.

[3] Aus dem Anfang des „langen Tons" von Heinrich Müglein:



usw. hat Wagner die Zunftfanfare und das Marschmotiv seiner „Meistersinger" gebildet.



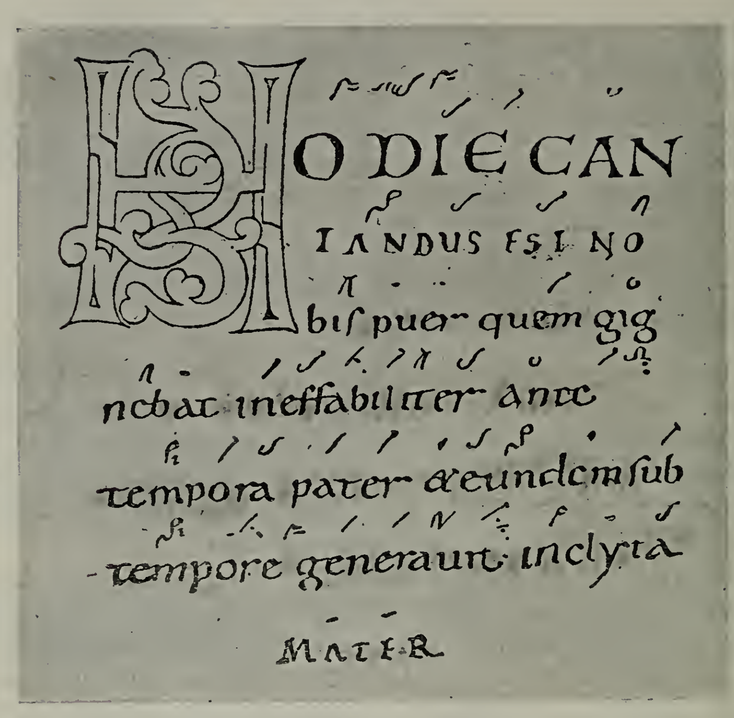
Im Laufe des 18. Jahrhunderts gingen die meisten noch vegetierenden, Schulen ein. Die letzte wurde erst 1838 zu Ulm aufgelöst. Haben diese ehrsamen Handwerker auch auf die Entwicklung der Tonkunst keinen nennenswerten Einfluß ausgeübt, so bereiteten sie ihr doch eine bleibende Stätte im Bürgerhause und schufen durch ihre Merker eine deutsche Terminologie wenigstens zur äußeren Kritik eines Kunstproduktes.

In der Volksmusik, dann in der Musik der Minne- und Meistersänger läßt sich schon deutlich eine Melodiebildung verspüren, die nicht rein vokalen Charakters ist, sondern sich nur auf Grund eines Harmoniegefühls verstehen läßt und ohne Zweifel auf den starken Einfluß der Instrumente, welche den Gesang oft begleiteten, zurückgeht. Auch die hier mitgeteilten Melodien fügten sich insgesamt zwanglos einer solchen akkordischen Ausdeutung durch einen hinzugetanen Klavierpart, und es kann kein Zufall sein, der diese Weisen so ganz nach den Gesetzen unseres neueren Musikempfindens gestaltete. Die Aufgabe des nächsten Teiles wird es nun sein, dem Ursprung dieses harmonischen Begreifens der Tonkunst nachzugehen, ihre Ausbreitung und schließliche Alleinherrschaft zu verfolgen.



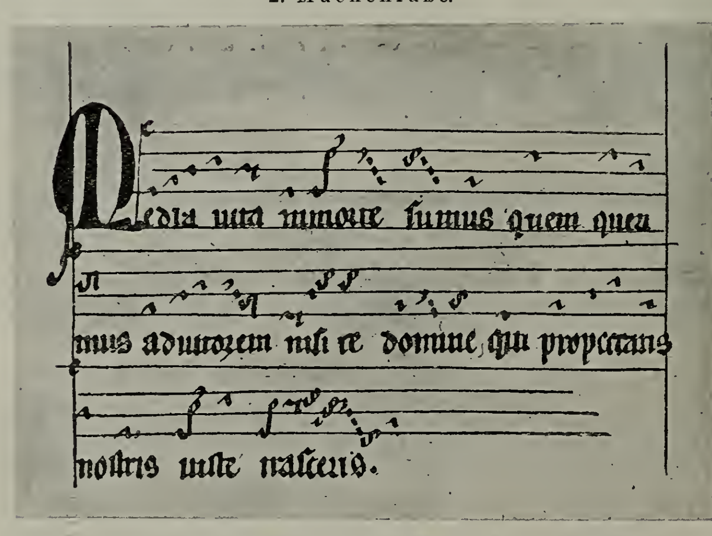
Schriftproben.

1. Neumen.



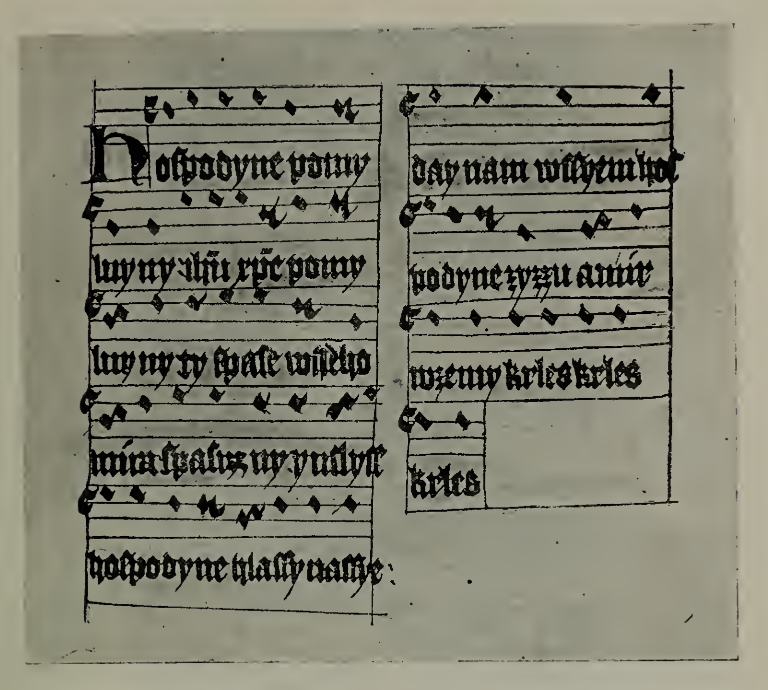
Faksimile vom Tropus Tutilos:
Hodie cantandus, Handschrift 378 von St. Gallen, 10. Jahrhundert.

2. Mückenfüße.



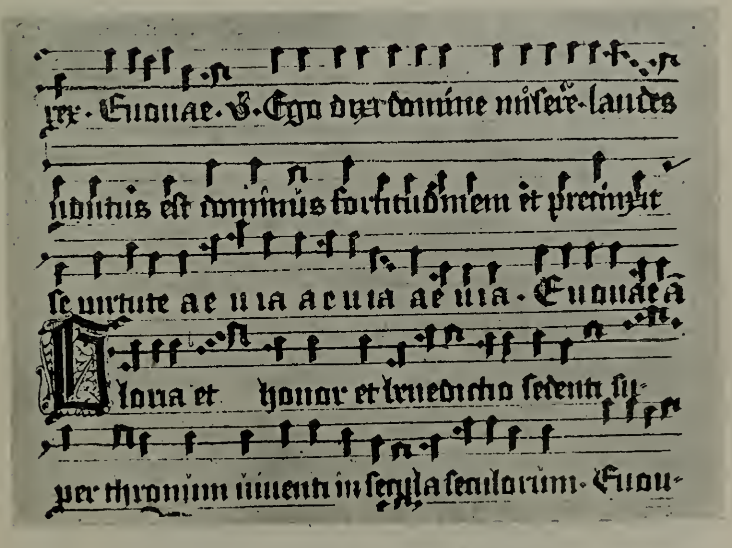
Prager Ritual 1294. Notkers Sequenz „Media vita“ (vergl. S. 120).

3. Verdickte Mückenfüße.



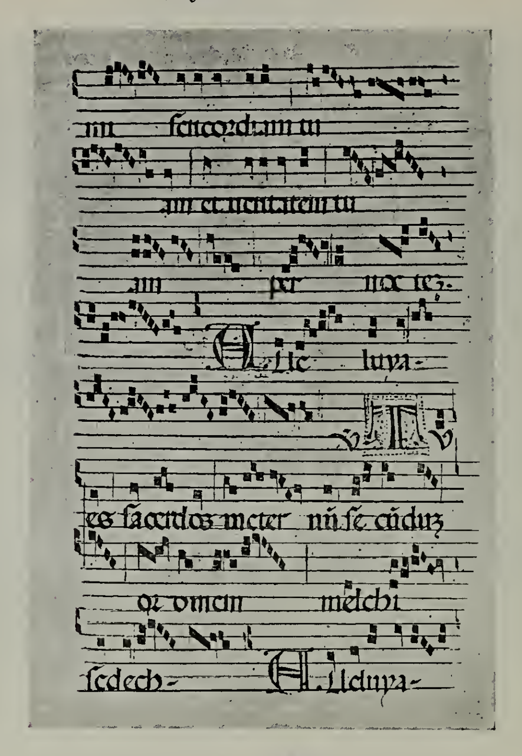
Břevnower Handschrift 1397. Das St. Adalbertslied (vergl. oben S. 142).

4. Hufnagelschrift.
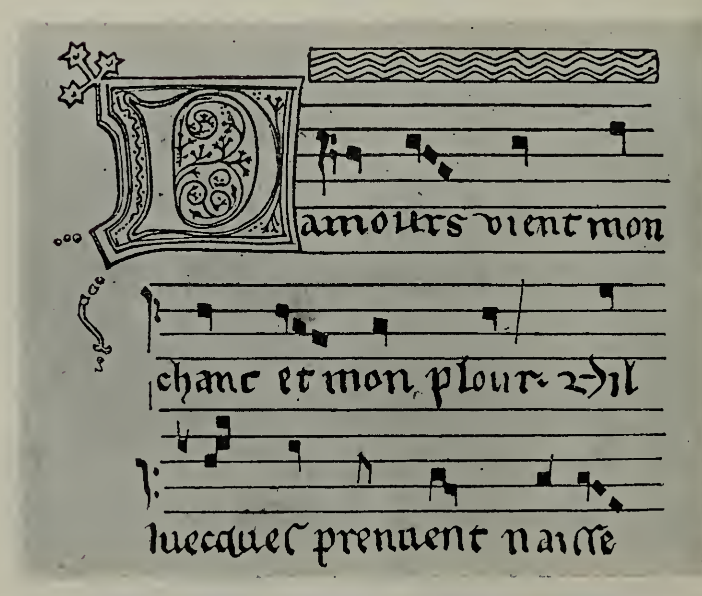


Aus einem Antiphonar (15.—16. Jahrhundert).
(Aus P. Wagner, Einführung in die gregor. Melodien, Bd. II.)

5. Quadratnoten.



Aus einem Graduale der Stadtbibliothek Arezzo.

6. Quadratnoten.



Notenschrift der französischen Trouveurs. (Aus Naumann, Ill. Geschichte d. Musik.)

ZWEITER TEIL.

Die Polyphonie des Mittelalters.

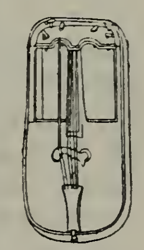
Literatur.

H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert (1898).
H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. Bd. 2. Abt. (1905.) II. Bd. 1. Abt. (1907).
Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge (1841).
Coussemaker, Les harmonistes des XIIe et XIIIe siècles (1865).
Coussemaker, L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (1865).
Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert (1858).
G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie (1881).
G. Adler, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit (1882).
W. Meyer, Der Ursprung des Motets (Nachr. der Göttinger Gesellsch. d. Wissenschaften 1898).
J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation (1904).
Scriptores ecclesiastici de musica sacra. Herausg. v. Gerbert, 3 Bde. (1784).
Scriptores de musica medii aevi. Herausg. v. Coussemaker (1864—76).
V. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Bd. I (Leipzig, 1906).

I. Die Anfänge der Harmonie.

Das Gefühl für musikalische Harmonie ist dem Menschengeschlechte eingeboren, aber nicht allen Völkern und Individuen in gleichem Maße zu eigen. Wir fanden es bei den Orientalen, bei den Völkern des klassischen Altertums und im liturgischen Gesange der Kirche noch unentwickelt oder gar verkümmert, dagegen bei Völkern von viel tieferer Kulturstufe, wie bei einigen Negerstämmen, als eine ganz natürliche Begabung, und dem heutigen Europäer ist es so geläufig, daß ihm Harmoniegefühl und musikalisches Gefühl fast identische Begriffe bilden.

Man nimmt an, daß die nordeuropäischen Stämme, die Kelten und Germanen, die Träger der harmonischen Musikauffassung gewesen sind und sie während der Völkerwanderung in alle Winkel unseres Erdteils getragen haben. Was diesen beiden Nationen den wunderbaren Vorzug in der Organisation ihres Gehörsempfindens verlieh, entzieht sich natürlich unserer Einsicht. Man hat vermutet, daß ihre kriegerischen Blasinstrumente, die, wie man sich noch jetzt in den Museen überzeugen kann, durch verschiedene Stärke des Anblasens die Töne eines Dreiklangs hervorbringen, die Entwicklung des Harmoniegefühles günstig beeinflußt hätten, weil sich in der Praxis unwillkürlich und unabsichtlich Harmonien ergaben. Man hat auch auf die Saiteninstrumente, die Harfe und Rotte verwiesen, wo durch gleichzeitiges Erklingen verschiedener Saiten sich der Begriff des Akkordes schier von selbst entwickelte. Und es hat eine hohe Wahrscheinlichkeit für sich, daß der Reiz der Harmonie zuerst auf den Instrumenten gefunden und dann auch zum und im Gesang erprobt worden ist.

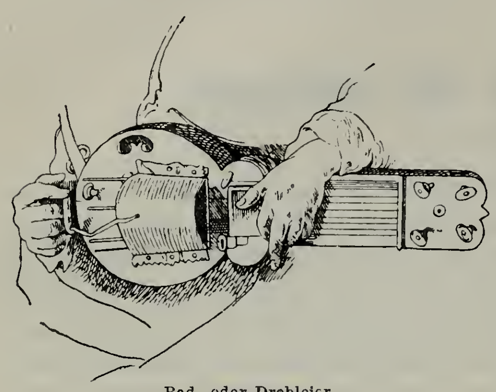


Walisische Crowth im Remsington-Museum.

Die primitivste Form der Harmonie, das Aushalten eines Grundtons zu einer einfachen Melodie kennen wir bereits bei den Orientalen. Sie ging von den sogenannten bourdonierenden d. h. über einen mitklingenden Brummton verfügenden Instrumenten aus (Dudelsack, Drehleier, Viella, Rotte [1]) und wurde bald auch im Ensemble nachgeahmt, indem gewisse Instrumente die Rolle des „Borduns" mit langen, liegenden Noten übernahmen. Der Mönch Girald (12. Jahrhundert) erzählt, daß die Waliser, wenn mehrere Instrumente zu-

[1] Viella und Rotte hatten in der ältesten Zeit oft auch eine Bordunvorrichtung.

sammenspielen, immer mit *bemol* beginnen und enden, womit vielleicht das Einstimmen und Ausklingen in die ausgehaltene Tonika oder Quint (oder gar den Dreiklang?) gemeint ist. Sogar zur Begleitung von Liedern erwies sich dieses Verfahren in der Volksmusik als geeignet und es bildet unter dem Namen „Orgelpunkt“ noch heute ein wirksames Kunstmittel. Später versuchte man, dem Gange der Singstimme mit dem Instrument in einem gewissen Tonabstand zu folgen und zwar hatte das natürliche Empfinden des Volkes die Terz und Sext als am geeignetsten dafür erkannt. Für diese Art des harmonischen Musizierens kam unter den gelehrten Musikern des Mittelalters, weil man sie in Kirchen und Klöstern bei der Begleitung des gregorianischen Choralgesanges auf der Orgel (*organum*) praktizierte, der Fachausdruck „organieren“ auf. In Wahrheit ist sie da nicht erst erfunden, sondern einfach nach dem Vorbilde der Volksmusik versucht worden. Schließlich wurde das Terzen- und Sextensingen auch innerhalb der reinen Gesangsmusik üblich, indem eine menschliche Stimme die Stelle des organierenden Instrumentes übernahm. Noch heute finden wir namentlich bei Gebirgsvölkern eine bodenständige, auf lebendiger Überlieferung, nicht kunstmäßiger Vermittlung fußende mehrstimmige Singweise z. B. beim Kärntner Volke. Die so anschauliche deutsche Terminologie verbürgt die Urwüchsigkeit dieser Manier, die den „Ansinger“ der Melodie mit einem „Überschlag“ in der Oberterz begleitet, während sie in Tirol noch von einem „Aushalter“, einem auf die Dominante wuchtenden Baß gestützt wird.



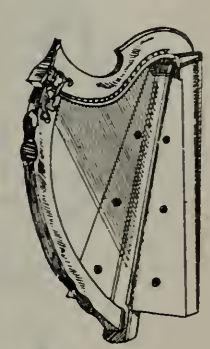
Rad- oder Drehleier.

1. Volkstümliche Mehrstimmigkeit.

Es hat den Anschein, daß das alte Wales die Heimstätte des mehrstimmigen Volksgesanges gewesen ist, der durch die kunstmäßige Pflege in der Sängerzunft der Barden an vervollkommten Vorbildern allmählich erstarkte und technisch zu höherer Durchbildung gedieh. Der schon genannte Mönch Girald erzählt in seiner Beschreibung von Cambria (Wales) von der außerordentlichen musikalischen Begabung der Waliser, wo jeder, ob vornehm oder gering, vermöge eines angeborenen Geschickes, das Spiel auf der Harfe erlerne.[1] Auch die Fundierung der Musik auf einen Grundbaß (englisch *drone base*, französisch *bourdon*, deutsch *pumhart*, *bordun*), überhaupt die akkordische Auffassung der

[1] Vergl. jetzt Panum, Harfe und Lyra im alten Nordeuropa (S. I. M. VII. 1.), wo bewiesen wird, daß die eigentliche akkordische Harfe eine keltische Erfindung und das, was bei den Germanen der älteren Zeit Harfe heißt, eigentlich eine Leier ist.

Tonkunst scheint bei jenem Volksstamm zu Hause gewesen und von hier aus Gemeingut der weltlichen Musik geworden zu sein. Girald sagt, daß die Waliser nicht im Einklang, wie andere Völker sängen, sondern in verschiedenen Stimmen, so daß man so viele verschiedene Stimmen höre, als Sänger da sind. Die Britannier der nördlichen Distrikte hingegen hätten eine viel einfachere, bloß zweistimmige Art des harmonischen Gesanges, die ihnen, wie Girald vermutet, von den Dänen und Norwegern zugekommen sei. Jedenfalls sei die Mehrstimmigkeit diesen Völkern so zur zweiten Natur geworden, daß selbst die Kinder sie ausüben und einstimmiger Vortrag eine große Seltenheit bilde. Die später in England üblichen mehrstimmigen Musizierweisen Gymel und Faulxbourdon dürften ihre Keime jedenfalls schon in der Walisischen Volksmusik gehabt haben. Durch die vielen keltischen Spielleute (Jongleure [1]), die sich im Mittelalter aus England über den Kontinent ergossen und die britannischen Sagen von König Artus' Tafelrunde in alle Welt verbreiteten, scheint auch die Begleitung einer Melodie durch akkordische bezw. harmonische Stimmen sich überallhin verbreitet zu haben. Volkstümliche mehrstimmige Musik ist also Spielmannskunst, die vom Volk übernommen wurde und unbeeinflußt von den Theorien geistlicher Gelehrtheit durch Generationen sich fortpflanzt.

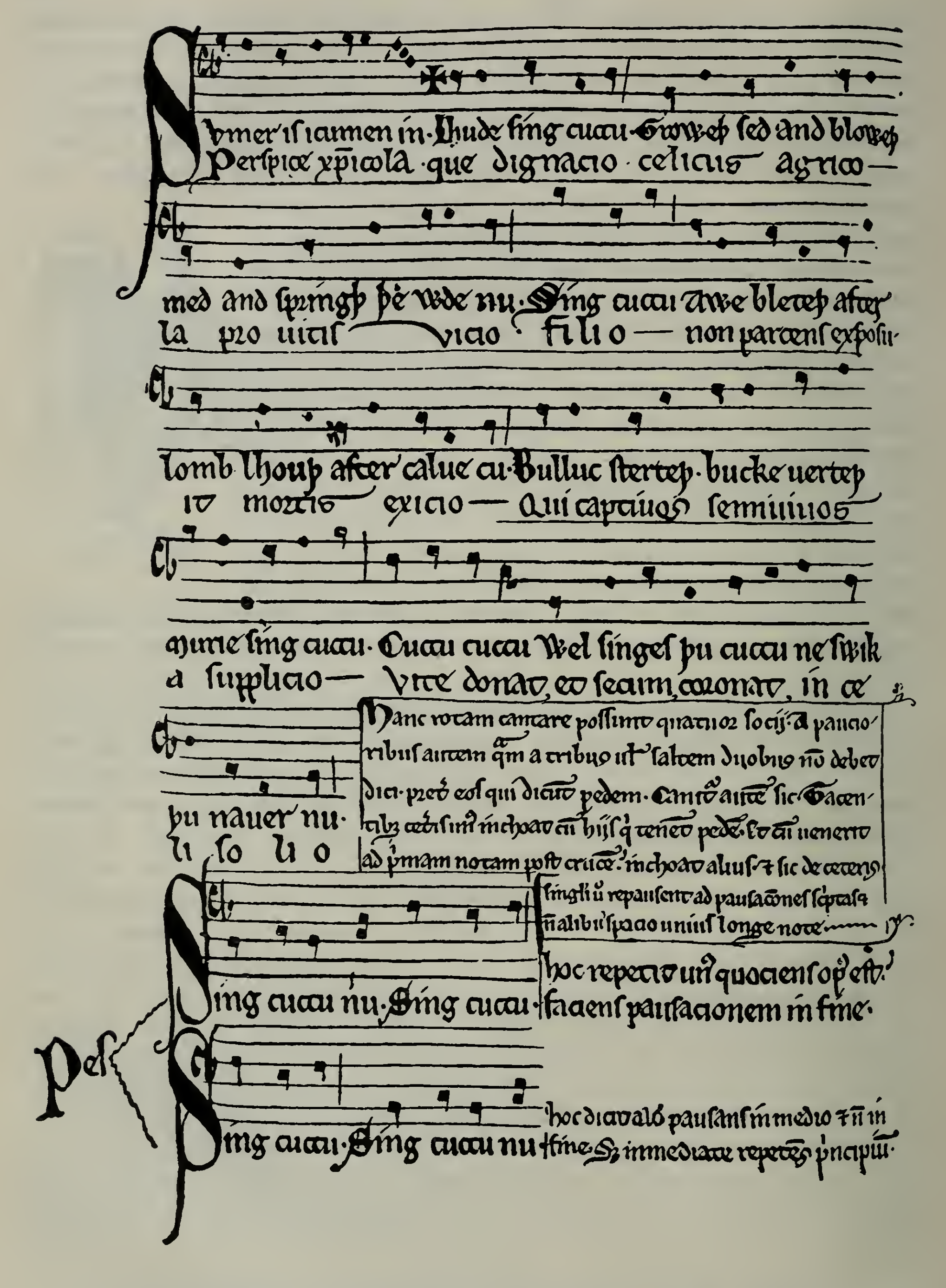

Walisische Harfe im Museum zu Dublin.

Mit der harmonischen Mehrstimmigkeit hängt das Kunstmittel der Imitation auf das innigste zusammen. Der Kanon, d. h. die Wiederholung einer Melodie durch verschiedene, beim Rundgesang [2] in bestimmten Abständen nacheinander einsetzende Stimmen, entsteht zunächst als ein musikalisches Spiel, das ursprünglich vielleicht eine Nachahmung des Echos in der Natur bildete. Wenigstens ist es auffällig, daß es sich zumeist und am frühesten unter Gebirgsvölkern herausbildet. Zu welcher Künstlichkeit der Kanon unter den Engländern gediehen war, beweist der sogenannte, um 1240 aufgezeichnete Sommerkanon, der in seiner Vollkommenheit lange Zeit ein musikhistorisches Rätsel war und erst verständlich wird, wenn man ihn als das auf dem Grund einer langen technischen Tradition erblühte Meisterwerk der englischen (bezw. walisischen) nationalen Komponistenschule auffaßt. Es ist ein Doppelkanon. Die vier Hauptstimmen imitieren die einprägsame Weise eines Frühlingsliedes, während zwei *ad libitum* hinzutretende Bässe ein zweites Motiv gleichzeitig kanonisch durchführen. Das interessante Stück möge hier sowohl in der Originalnotierung (nach Wülkers Geschichte der englischen Literatur I [3]) als auch in der ausgeführten Gestalt in moderner Notenschrift folgen.

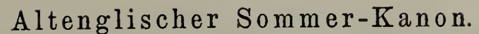
[1] Das Wort Jongleur (joglar, joculator) soll keltischen Ursprungs sein.

[2] Daher der mittelalterliche Fachausdruck für Kanon: *rota*, deutsch: Radel, wobei das sukzessive Einsetzen der Stimmen im Bilde eines sich drehenden Wagenrades gefaßt wird.

[3] Leipzig, Bibliographisches Institut 1906.



Der hinzugefügte lateinische Text ist offenbar nur eine geistliche Zutat zu dem volkstümlichen Original. In modernen Noten ausgeführt würde die Komposition lauten:



Altenglischer Sommer-Kanon.

Mit Anmut, wiegend.

1. Stimme. *p* Sommer ist ins Land ge-kom-men, laut der Kuckuck singt.

2. Stimme. *p* Sommer ist ins Land ge-kom-men,

3. Stimme.

4. Stimme.

Nach Belieben. 5. St. *p* Kuk - kuck oh - ne— Rast und Ruh,

6. St. *p* Sing Ku - ku! *p* Kuk - kuck oh - ne—

p Blumen blühn im Wie-sen-grün, und jun-ges Laub ent - springt,

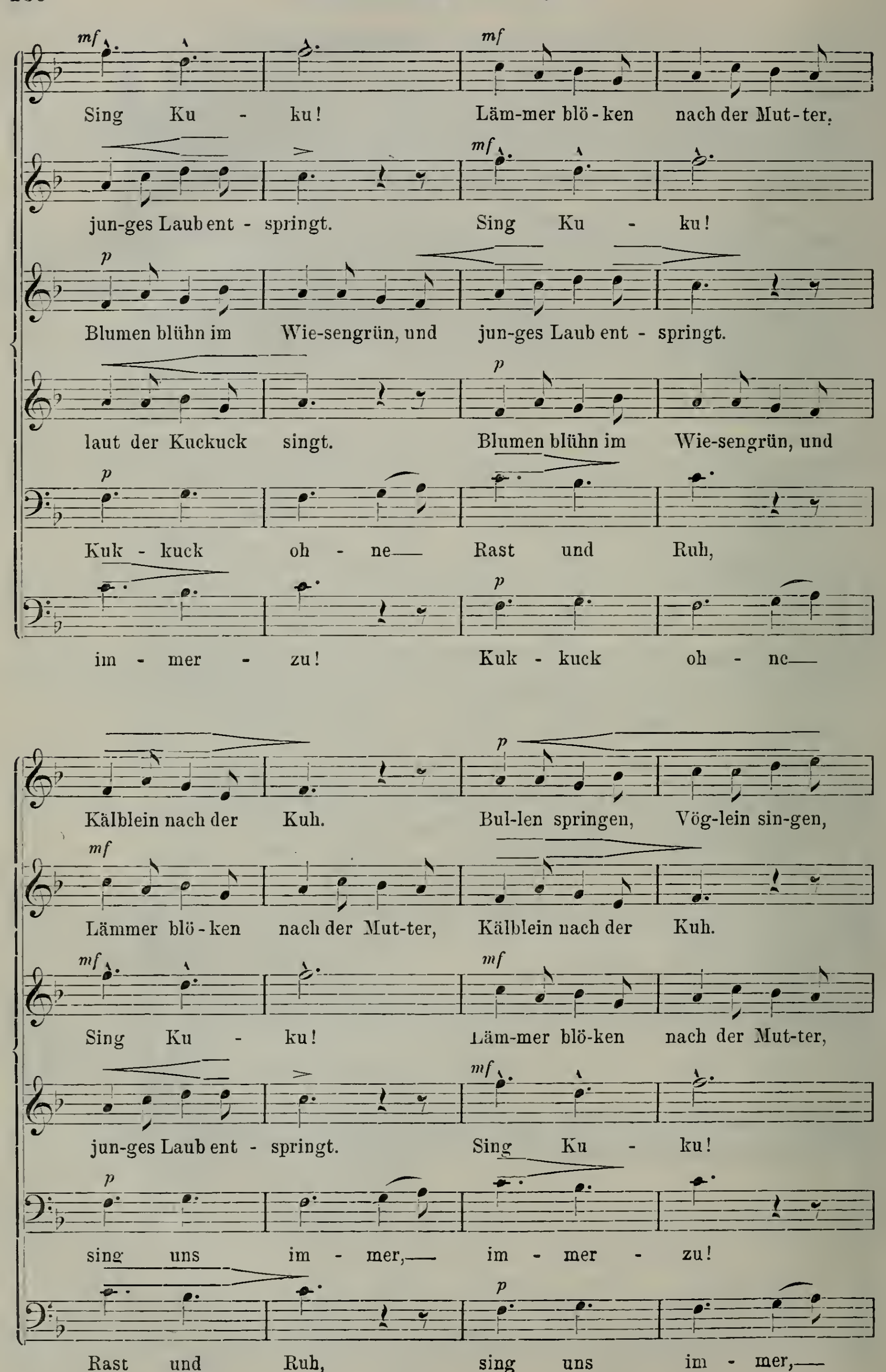
laut der Kuckuck singt. *p* Blumen blühn im Wie-sen-grün, und

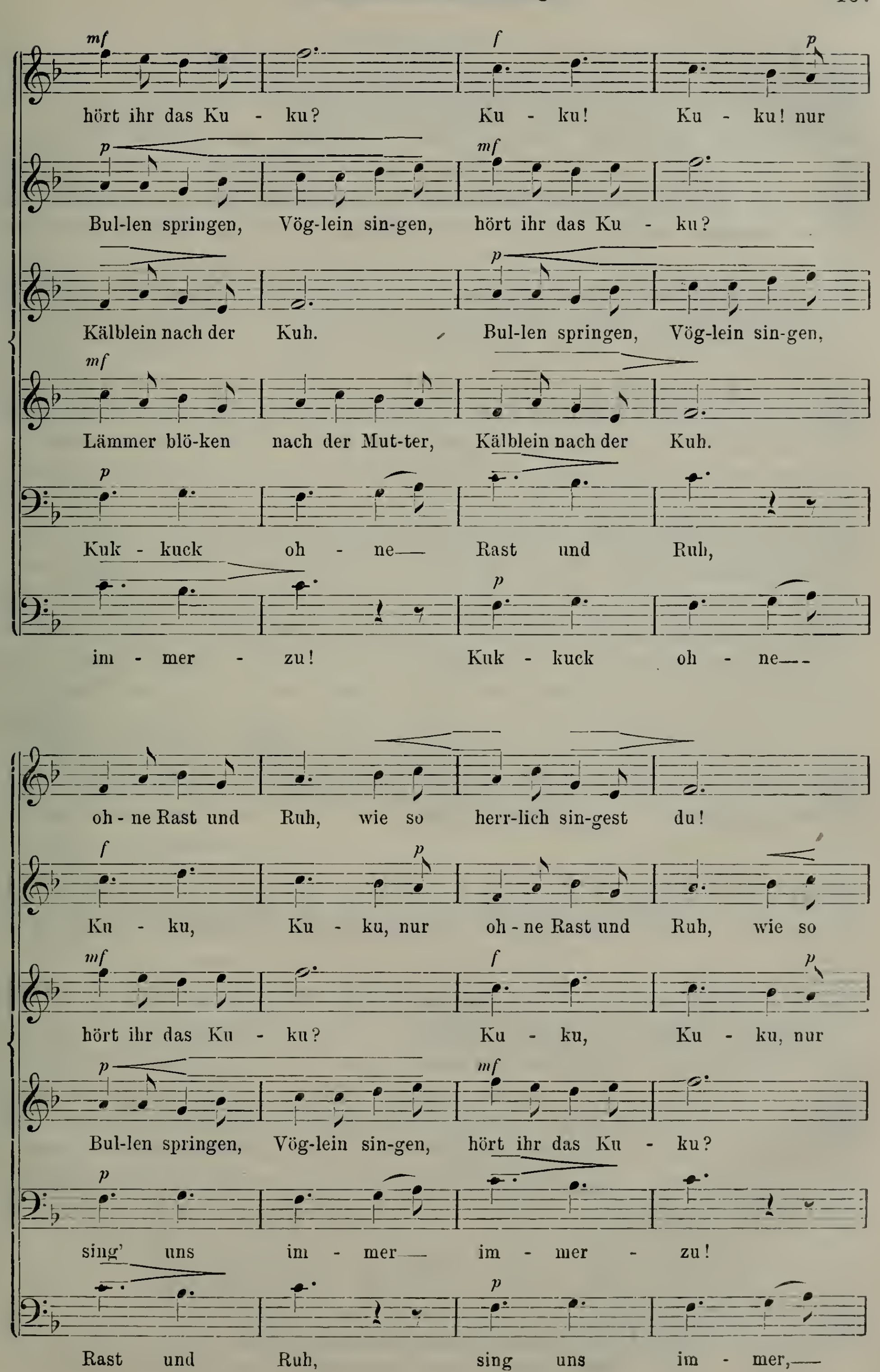
p Som-mer ist ins Land ge - kom - men, laut der Kuckuck singt.
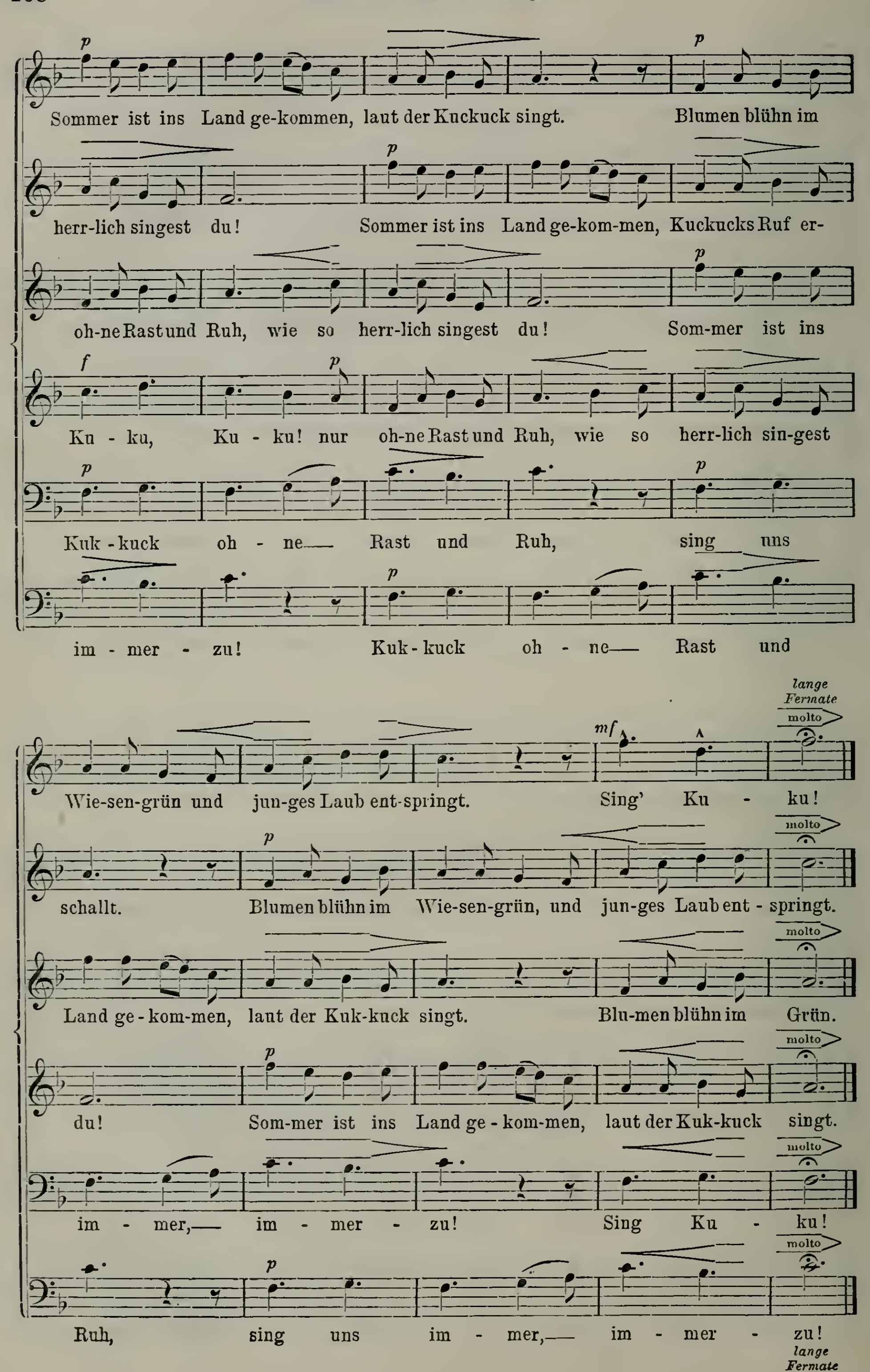
p Som-mer ist ins Land ge - kom - men,

p sing uns im - mer,— im - mer zu!

Rast und Ruh, *p* sing uns im - mer,—


mf
Sing Ku - ku!
mf
Läm-mer blö-ken nach der Mut-ter,
jun-ges Laub ent - springt.
mf
Sing Ku - ku!
p
Blumen blühn im Wie-sengrün, und jun-ges Laub ent - springt.
laut der Kuckuck singt.
p
Blumen blühn im Wie-sengrün, und
p
Kuk - kuck oh - ne— Rast und Ruh,
im - mer - zu!
p
Kuk - kuck oh - ne—
Kälblein nach der Kuh.
p
Bul-len springen, Vög-lein sin-gen,
mf
Lämmer blö-ken nach der Mut-ter, Kälblein nach der Kuh.
mf
Sing Ku - ku!
mf
Läm-mer blö-ken nach der Mut-ter,
jun-ges Laub ent - springt.
mf
Sing Ku - ku!
p
sing uns im - mer,— im - mer - zu!
Rast und Ruh,
p
sing uns im - mer,—

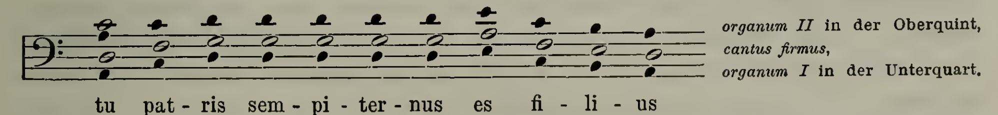

mf
hört ihr das Ku - ku?
f
Ku - ku!
p
Ku - ku! nur
p
Bul-len springen, Vög-lein sin-gen,
mf
hört ihr das Ku - ku?
Kälblein nach der Kuh.
p
Bul-len springen, Vög-lein sin-gen,
mf
Lämmer blö-ken nach der Mut-ter, Kälblein nach der Kuh.
p
Kuk - kuck oh - ne— Rast und Ruh,
im - mer - zu!
p
Kuk - kuck oh - ne—
oh - ne Rast und Ruh, wie so herr-lich sin-gest du!
f
Ku - ku,
p
Ku - ku, nur oh - ne Rast und Ruh, wie so
mf
hört ihr das Ku - ku?
f
Ku - ku,
p
Ku - ku, nur
p
Bul-len springen, Vög-lein sin-gen,
mf
hört ihr das Ku - ku?
p
sing' uns im - mer— im - mer - zu!
Rast und Ruh,
p
sing uns im - mer,—


p
Sommer ist ins Land ge-kommen, laut der Kuckuck singt. Blumen blühn im
herr-lich singest du! Sommer ist ins Land ge-kom-men, Kuckucks Ruf er-
oh-ne Rast und Ruh, wie so herr-lich singest du! Som-mer ist ins
f
Ku - ku, Ku - ku! nur oh-ne Rast und Ruh, wie so herr-lich sin-gest
Kuk - kuck oh - ne Rast und Ruh, sing uns
im - mer - zu! Kuk - kuck oh - ne Rast und
lange Fermate
molto
mf
Wie-sen-grün und jun-ges Laub ent-springt. Sing' Ku - ku!
schallt. Blumen blühn im Wie-sen-grün, und jun-ges Laub ent - springt.
Land ge - kom-men, laut der Kuk-kuck singt. Blu-men blühn im Grün.
du! Som-mer ist ins Land ge - kom-men, laut der Kuk-kuck singt.
im - mer, im - mer - zu! Sing Ku - ku!
Ruh, sing uns im - mer, im - mer - zu!
lange Fermate

2. Die gelehrte Mehrstimmigkeit.

Es konnte nicht fehlen, daß die dem natürlichen Musiksinn so sehr entsprechende Praxis der Volksmusik mit der Zeit auch auf die künstliche Singweise des gregorianischen Chorals in den Klöstern zurückwirkte. So hermetisch war keine Klostermauer, daß sie dem frischen Hauch des musikalischen Gefühls nicht durch Ritzen und Fugen Einlaß hätte gewähren können. Und so sehen wir in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts gelehrte Mönche eifrig spekulieren, wie sie die ihnen aus ihrer weltlichen Zeit geläufige Art des Musizierens mit dem liturgischen Gesange verquicken könnten. Zunächst begann man, wie oben gesagt, damit, daß man die Kirchenmelodie auf der Orgel „organierend", nach Art der Volksmusik begleitete. Dann ahmte man dieses Verfahren vokal nach und nannte es *organum*. Und es ist kein Zufall, daß der erste Schriftsteller, der es als eine bekannte Sache erwähnt und beschreibt, ein Kelte, der aus Irland stammende Scotus Erigena († 880) ist.

Nach seiner Darstellung entfernten sich die organierenden, stets im Einklang beginnenden Stimmen bald von der Hauptstimme, bald trafen sie mit ihr und zwar namentlich an den Einschnitten der melodischen Phrase wieder im Einklang oder in der Oktave zusammen. Dies hieß das schweifende Organum (*organum vagans*). Der Mönch Hucbald (840—930)[1], in dem flandrischen Kloster St. Amand, hat sein ganzes langes Leben der Spekulation über das Problem des mehrstimmigen Gesanges (den er neben *organum* auch Diaphonie d. h. „Auseinandergesang" nennt) gewidmet und nach dem Vorbild des Volksgesangs in parallelen Terzen und Sexten das sogen. Parallelorganum in Quarten und Quinten ersonnen.[2] Er ging davon aus, die Melodie in parallelen unteren Quarten zu begleiten,



und bei Verdopplung dieser Parallelstimme in der höheren Oktav ergaben sich unser Ohr einfach entsetzlich berührende Quintenparallelen. Den „lieblichen Zusammenklang", den ihnen Hucbald nachrühmt, kann man sich nur durch das sehr langsame Tempo der Ausführung erklären, wobei man eben nicht mehr die Fortschreitungen der Stimmen, sondern bloß ihre ruhende Konsonanz genoß. Schon Guido von Arezzo, der in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts lebte, verwarf dieses Parallelorganum und trat wieder für die schweifende Form der Diaphonie ein. — Das Organumsingen wurde bald

[1] H. Müller bezweifelte 1884 die Echtheit mehrerer dem Hucbald zugeschriebenen Traktate. Riemanns Geschichte der Musiktheorie hat diese Zweifel wieder behoben.

[2] Da die Terz und Sext nach den Begriffen der antiken Musiklehre, welche die Köpfe durchs ganze Mittelalter beherrschte, keine Konsonanzen waren, scheint Hucbald zu den nächstliegenden, nach seiner Theorie konsonierenden Intervallen gegriffen zu haben.

ein beliebter Sport musikalisch regsamer, vom gewöhnlichen Choralsingen übersättigter Klöster und Kirchenchöre. Freilich mußten die neuen Reizungen mit dem Verluste des rhythmischen Baues der Melodien erkauft werden, da schon die Rücksicht auf die organierenden Begleiter nötigte, sie als eine langsame Folge gleicher Noten (*cantus planus*) vorzutragen. Doch ist das Organum wohl größtenteils auf die Übungsstunden im Musiksaal beschränkt gewesen, der gottesdienstliche Gesang selbst blieb nach wie vor den einstimmigen Traditionen getreu.

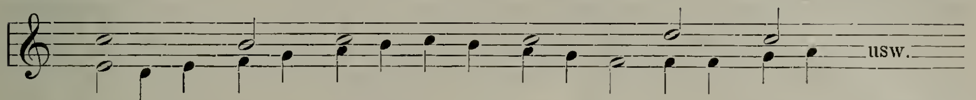
3. Die Zeit des Diskants.

Aus dem schweifenden Organum hat sich durch die Aufstellung des Prinzips der möglichsten Gegenbewegung der Stimmen sodann das Diskantsingen herausgebildet und durchs zwölfte Jahrhundert namentlich in Frankreich geherrscht. Jenes Prinzip war eigentlich schon durch den englischen Theoretiker Johannes Cotton (um 1100) ausgesprochen worden, der da lehrte, beim Organum auf die Mannigfaltigkeit der Stimmbewegung zu achten. Die diskantierende Stimme nimmt zur feststehenden Hauptstimme (*cantus firmus*) abwechselnd die Quint und Oktav. Dabei darf nicht vergessen werden, daß sowohl Organum als Diskant aus dem Stegreife improvisiert wurden. Der Sänger hatte nichts anderes vor sich, als die gregorianische Melodie in seinem Gesangbuch (*déchant sur le livre*) und mußte dazu seine Gegenstimme nach den Kunstregeln selbstschöpferisch bilden (*contrapunctus a mente*). Wobei es nicht ausbleiben konnte, daß der Gesang bei ungenügend geschulten oder kühn drauf los extemporierenden Chören zu einem gräßlichen Charivari ausartete, zumal als neben dem Diskant Note gegen Note der verzierte (*floridus*) aufkam, welcher mehrere Noten (Melismen) gegen eine der Hauptstimmen stellte. Die junge Kunst der Mehrstimmigkeit geriet damit, wie W. Nagel treffend bemerkt, in die Flegeljahre, denn das Ohr war nicht erzogen, der Geschmack noch nicht gebildet genug, um die Freude an polyphonen Exzessen im Zaume zu halten. So mußte denn das Bestreben der kirchlichen Behörden und der musikalischen Praktiker gleichermaßen dahin gehen, die Phantasie der Diskantisten zu zügeln. Man suchte den Gebrauch der Intervalle auf die von der Musiklehre des Altertums sanktionierten Intervalle zu beschränken, befehdete insbesondere den Gebrauch der Terz. Aber die Praxis, die auch in der Volksmusik einen Rückhalt hatte, stieß alle künstlichen Gesetze um.

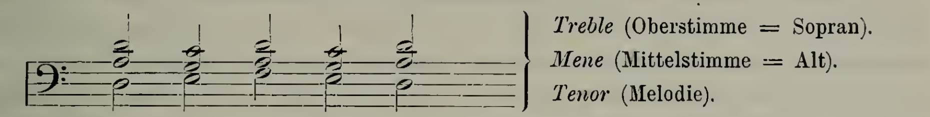
Es scheint, daß die Anerkennung der Terz (und Sext) als bedingt konsonierende Harmonie aus England kam, das schon damals viele Studenten und Gelehrte an die Pariser hohe Schule sandte. Zuerst ausgesprochen wurde sie durch Johannes v. Garlandia, den zu Paris lehrenden Engländer (um 1220); wissenschaftlich näher begründet durch Walter Odington, der um 1300 zu Oxford seinen Traktat *De speculatione musices* schrieb.

In England selbst dürfte man damals schon die zwei, offenbar auf nationaler Grundlage entwickelten mehrstimmigen Singweisen praktiziert haben:

Gymel und Fau(l)xbourdon. Der Gymel[1] scheint aus dem Gebrauch des Gesangs mit Instrumentenbegleitung erwachsen zu sein und beruht darauf, daß die begleitende Stimme sich in passagenartigen Skalen zur Hauptmelodie ergeht, etwa:



Später geht der Name Gymel auf die einfache zweistimmige, die Melodie in der Ober- oder Unterterz parallel begleitende Singweise über. Der Faulxbourdon[2] *(faburdon, falso bordone)* kennzeichnet sich dadurch, daß die Melodie in oberen Terzen- und Sextengängen begleitet wird:



Unsere Nachrichten über Gymel und Faulxbourdon datieren erst aus dem 14. Jahrhundert, doch werden die beiden Singweisen als altgewohnte bezeichnet.

Ebenso wie der Diskant wurden auch Gymel und Faulxbourdon lediglich aus dem Stegreif gesungen, mit all den Unzukömmlichkeiten, die sich in der Praxis wenig musikalischer Sänger ergeben mußten. Als ein vielfach zutreffendes Mittel gegen den Mißbrauch der improvisierten Mehrstimmigkeit erwies sich schließlich die schriftlich fixierte Polyphonie, indem man zum *cantus firmus* gleich auch die Nebenstimmen notierte. An Stelle des Diskantierens und Bourdonierens trat gegen Ende des 12. Jahrhunderts mehr und mehr die planvolle Komposition *(res facta)*.

---

[1] *Gymel* kommt her von *gamme* = Skala.

[2] *Faulxbourdon* = falscher Baß, weil die Melodie, statt von einem Grundbaß gestützt zu werden, selbst den Baß bildete.

II. Die Mensuralmusik der Pariser Schule.

Der Mittelpunkt aller wissenschaftlichen Bestrebungen jener Zeit war die Pariser hohe Schule, also auch für die Musik, die ja durchaus als Wissenschaft, nicht als wirklich freie Kunst betrachtet wurde. Magister Leoninus und mehr noch Perotinus an der St. Marienkirche der französischen Hauptstadt angestellt, dürfen als die Väter der neuen Kunstrichtung bezeichnet werden, die unter dem Namen „Mensuralmusik" oder „Figuralmusik" immer mehr an Boden gewann. Sie und ihre nächsten Nachfolger, Robert von Sabilon, Petrus da Cruce (*optimus notator*) etc. hatten sich zunächst ein Mittel zu schaffen, ihre Ideen fixieren zu können, sich eine neue Notenschrift zu erfinden.

Zur genauen Aufzeichnung der Stimmen, besonders solcher mit verschiedener Rhythmisierung bedurfte es nämlich einer Tonschrift, welche nicht bloß die Tonhöhe sondern auch die Tondauer in unzweideutiger Weise bestimmte. Das war die bisherige Tonschrift nicht imstande gewesen. Man gab daher den Zeichen der quadratischen Choralnote, welche bisher verschiedene Tonhöhen bezeichnet hatten und deren Unterschiede durch die Erfindung der Notenlinien eigentlich bedeutungslos geworden waren, eine neue mensurale Geltung. Die *virga* ■| bedeutete nun eine *longa* d. h. lange Note; der *punctus* ■ eine *brevis* (kurze Note) und die *currens* ◆ eine *semibrevis*, eine halbe *brevis*. Im 13. Jahrhundert kam dann noch die *minima* ♦ hinzu. Der Uebergang von der Neumierung zur Mensurierung vollzieht sich aber nicht mit einem Schlage, sondern wir finden in den wenigen erhaltenen Sätzen von Perotinus noch beide Notierungsweisen nebeneinander im Gebrauche. Der Wert dieser Zeichen war überdies bloß relativ und wurde durch den Modus des Tonstückes bestimmt.[1] Aus der Neumenschrift hatte man ferner die Ligaturen übernommen, zunächst und bis auf die Zeit des Theoretikers Johann de Garlandia (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) im Sinne enger verbundener Notengruppen,[2] nach 1200 aber immer mehr im Sinne zeitlicher Einheiten. Die Lehre von den Ligaturen, deren Prinzip mehrmals wechselte, ist sehr ver-

[1] Man unterschied sechs rhythmische Schemata (*modi*): trochäisch (¯ ˘), jambisch (˘ ¯), daktylisch (¯ ˘ ˘), anapästisch (˘ ˘ ¯), spondäisch (¯ ¯ ¯) und den sechsten Modus (˘ ˘ ˘).

[2] W. Niemann, Die abweichende Bedeutung der Ligaturen vor Johannes von Garlandia (Leipzig 1901).

wickelt und noch mehr Hindernisse schufen sich die Mensuralisten durch eine seit dem Ende des 12. durchs ganze 13. Jahrhundert herrschende Theorie, welche die Kunstmusik unter Berufung auf die heilige Dreieinigkeit ausschließlich auf die dreiteilige Messung beschränkte. So sehen wir Symbolismus und Spekulation Hand in Hand daran arbeiten, die Schwierigkeiten der gelehrten Musik künstlich zu häufen, statt sie zu entwirren.

Der Ruhm, das Lehrgebäude dieser künstlichen, aber jahrhundertlang geltenden Mensurtheorie begründet und mit fester Hand gezogen zu haben, gebührt den beiden Franko, von denen der ältere, der Pariser Franko, ein etwas jüngerer Zeitgenosse Garlandias war, ihm in seinem Traktat *Ars cantus mensurabilis* noch ziemlich nahe steht; wogegen des Franko von Köln *Compendium discantus* (Mitte des 13. Jahrhunderts) die neue Lehre in deutlichster Ausprägung enthält.

Von den Satzregeln der Mensuralisten war die wichtigste die Anerkennung der Terz als Konsonanz, wenn auch als „unvollkommene". Der Kölner Franko lehrt eine gegebene Melodie (als *tenor*) kontrapungieren, indem man sie mit vollkommenen oder unvollkommenen Konsonanten umgibt, ja er läßt „an geeigneter Stelle" sogar Dissonanzen zu. Wenn der Tenor stieg, ging der Diskant abwärts und umgekehrt. Nur ausnahmsweise durften beide Stimmen „der Schönheit wegen" parallel gehen. Im Anfang der Perfektion (d. h. auf den guten Taktteil) kommt immer eine Konsonanz. Neben dem zweistimmigen Satze (*Duplum*), kommt auch der drei- und vierstimmige (*triplum, quadruplum*) zur Sprache. Die neue Stimme muß auf die schon vorhandenen Rücksicht nehmen, darf immer nur zu einer ihrer Gefährtinnen dissonieren und muß abwechselnd bald mit der, bald mit jener auf- und absteigen. Die wichtigste Errungenschaft der Mensuralisten aber war, daß die einzelne Stimme nun nicht mehr eng an den Text gebunden war, sondern daß freie, rein musikalische Melodiebildungen möglich wurden, daß sich der Rhythmus der Gesänge vom Rhythmus der Texte emanzipieren konnte.

Anderseits verlor die mehrstimmig behandelte gregorianische Choralmelodie im Zwange der Polyphonie ihr rhythmisches Leben, ihre enge Verbindung mit dem sprachlichen Ausdruck.

Über die künstlerischen Persönlichkeiten der Komponisten ist bei der Unzulänglichkeit der Quellen und Denkmäler nur wenig zu sagen. Des Leoninus großes Werk „im Stil des Organum auf Grund des Graduals und Antiphonars zur Vermannigfaltigung des Gottesdienstes geschrieben" hat sich nicht erhalten. Von Perotin finden sich nur einige Sätze und auch Garlandia und die Frankos haben ihre Theorien an praktischen, selbstgeschaffenen Beispielen erprobt. Dagegen sind wir einigermaßen über die Kunstformen unterrichtet, in welchen sich das musikalische Schaffen der ersten Mensuralepoche bewegt hat und die uns den Rückschluß auf eine ansehnliche Stufe der Technik gestatten. Das Prunkstück der damaligen Kunstmusik ist der stets dreistimmige Motetus. Sein Tenor bringt eine gregorianische, in die Zwangsjacke der

Mensur gesteckte Melodie. Diskant und Alt haben ihren eigenen, weltlichen und zumeist gereimten Text und bewegen sich nicht Note gegen Note zum Tenor, sondern in lebhafteren Tongängen.[1] Eine besondere Satzmanier, der Hoquetus *(Cantus truncatus)*, bei dem immer zwei Stimmen einander rasch ablösen, so daß das Ganze „gehackt“ klingt, scheint nicht für ganze größere Kompositionen, sondern bloß innerhalb von Tonsätzen als vorübergehender Effekt verwendet worden zu sein. Auf volkstümlichem Boden stand der Rondellus (*rota*) d. h. der Kanon, und ebenso scheint es eine Konzession an die Volksmusik gewesen zu sein, daß man nicht bloß im Organum nun die lang ausgehaltenen Töne des Tenors auf der Orgel spielen ließ, sondern auch in einer besonderen Form, dem in allen Stimmen frei erfundenen, aber meist Note gegen Note gesetzten Conductus zwar den Tenor sang, aber die andern Stimmen den Instrumenten zuwies. Grocchео nennt ihn um 1400 geradezu als ein „Tafellied“. Man sieht, wie die Praxis der Spielleute des Volkes immer mehr Einfluß auf die „gebildeten“ Musiker gewinnt. Und immer wieder ist daran festzuhalten, daß es sich auch bei den Mensuralisten um einen Sport einzelner gelehrter Mönche handelt und daß, während sie schlecht und recht in der Klosterzelle ihre Sätze zusammenstoppelten, da draußen im Leben sowohl die „Kantilenen“ des Volkes und vor allem der minnesingenden Ritterschaft erklangen und Hunderte von einstimmigen Hymnen, Sequenzen und Leichen geschaffen wurden. Schließlich mußte sie noch der Schlag treffen, daß Papst Johann XXII. im Jahre 1324 in seinem Dekret wider den Diskant auch die Kunst der Mensuralisten schroff ablehnte. „Einige Vertreter einer neuen Richtung in der Musik gehen auf künstliche Taktmessung aus, wollen lieber mit neuen Zeichen eigene Melodien erfinden, als die guten alten zu singen, so daß die Kirchengesänge mit Semibreven und Minimen abgesungen und mit Ziernoten überladen werden. Denn sie zerhacken die Melodie durch Hokete, verweichlichen sie durch Diskante und Tripla und pfropfen ihnen bisweilen gar weltliche Motets auf. . . . So rennen sie ruhelos herum, berauschen das Ohr, ohne es zu beruhigen, fälschen den Ausdruck und stören die Andacht, statt sie zu wecken. . . .“ Doch wollte der Papst „nicht verhindern, daß zuweilen, besonders an Festtagen oder bei feierlichen Messen einige Konsonanzen, welche die Melodie ausschmücken können, wie Oktaven, Quinten, Quarten über dem kirchlichen Gesange angebracht werden, so zwar, daß die Integrität der kirchlichen Melodie gewahrt bleibe“. Aber schon einige Zeit, bevor die päpstliche Autorität die mensuralen Bestrebungen verwarf, war ihnen von andersher ein Riegel vorgeschoben worden. Denn ungefähr um dieselbe Zeit klagte der konservative Mensuralist, Johannes de Muris, daß Neuerer aufgetreten seien, die seine Kunstgenossen rohe, verrückte und unwissende Köpfe schalten, und mußte Frankos geheiligte Theorien gegen eine siegreich vordringende, junge Schule verteidigen.

[1] Darum erklärt Odington das Wort: *motetus* = *brevis motus cantilenae.*

III. Die „Neue Kunst" *(Ars nova).*

1. Musik in Alt-Florenz.[1]

Auf dem Campo Santo von Pisa bewundern die Fremden das Wandgemälde des Florentiners Orcagna, das „der Triumph des Todes" genannt wird. Eine Gruppe daraus ist unter dem besonderen Titel „Der Lebenstraum" vor allen berühmt geworden. Man sieht in einem Orangenhain eine vornehme Gesellschaft in der farbenfrohen Tracht des Trecento. Ein reich gekleideter, lorbeergekrönter Mann spielt die Viola, eine Dame begleitet ihn sorgsam auf der Zither und die übrigen sind ganz dem Eindruck dieses Spieles hingegeben. Sinnend, den Zeigefinger am Kinn, lauscht eine junge Frau der Musik, auch die beiden Mädchen im Hintergrunde scheinen davon bewegt, und nur bei dem Jüngling zur Linken, dem ein Falke stolz auf der feinen Hand sitzt, können wir zweifeln, ob ihn mehr der Reiz der Melodie oder die Anmut seiner Nachbarin beschäftigt. Musik und Liebe ist der Lebenstraum . . .

Wohl das erstemal hat die verzaubernde, entrückende Macht der Tonkunst in der Malerei diesen so zwingenden Ausdruck gefunden. Und staunend fragten sich die Kenner mittelalterlicher Musik, woher jene unbeholfenen Klänge der beginnenden Mehrstimmigkeit wohl die Kraft nahmen, der Menschen Herz so wundersam zu berühren. Denn, was uns aus dem 14. Jahrhundert an Musik erhalten war, wirkte ach so fremd und unerfreulich! Und doch war es eine Zeit der Heraufkunft neuer Weltanschauungen, und Florenz damals die Wiege moderner Geisteskultur. Das Monopol der Kirche als Hort der Künste und Wissenschaften war eben gebrochen, das Vorrecht des Adels auf die weltliche Herrschaft geriet ins Wanken. „Königliche Kaufleute" ergriffen die Zügel der Regierung und der Humanismus streute seine erste Gedankensaat. Die Granitmauern scholastischen Denkens bekamen ihre erste Bresche, geheiligte Traditionen sanken, das Individuum behauptete selbstherrlich sein Recht gegen die kompakte Majorität. Nicht mehr im konventionellen Latein, sondern in der Muttersprache, wie ihm der Schnabel gewachsen war, sprach der überlegene Geist zur Mitwelt. Große Dichter erstanden in Florenz, Dante, Petrarca, Boccaccio, und die Poesie wird eine Kunde des

[1] Joh. Wolff, Florenz in der Musikgeschichte. S. I. M. III. Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. (Ebenda IV.) H. Riemann, Hausmusik aus alter Zeit. (Leipzig. Breitkopf & Härtel.) H. 1 bringt je ein Tonstück von Dom Paolo und Landino.

menschlichen Herzens. Maler wie Cimabue, Giotto und seine Schule lehrten die Welt mit neuen Augen sehen. Und da hätte die Musik allein zurückgestanden, als eine hilflos nach dem Ausdruck ringende, in der Technik stecken gebliebene Kunst? Wissen wir doch, daß Dante, die bedeutendste Erscheinung des Zeitalters, ein Liebhaber der Musik war, ja mehrere seiner Gedichte selbst in Musik setzte. Es kostet keine geringe Anstrengung, zu glauben, daß dies in der Art jenes harten „Ohrengeschinders“ geschehen sei, das man uns bisher als Musik des Trecento zu zeigen pflegte. Seinem Freunde, dem Komponisten Casella hat er in der „Göttlichen Komödie“ ein schönes Denkmal gesetzt:

Hat Dir nicht jener Liebessang
Den Du geübt, ein neu Gesetz entrissen,
Der öfters mir gestillt des Herzens Drang,
So laß mich jetzt nicht seinen Trost vermissen . . .
„Amor che nella mente mi ragiona“
Begann er jetzt, und ach, die süße Weise
Verklingt auch jetzt in meinem Innern nicht . . .

Und diese „süße Weise“, bei deren Nennung unwillkürlich der „Lebenstraum“ Orcagnas uns vor Augen tritt, soll die Phantasie sich von den steifen Quintenharmonien des Diskantus oder des Organums begleitet vorstellen?

Diese unglaubliche Legende der Gelehrten zerstört zu haben ist ein nicht geringes Verdienst der jüngsten Forschung. Sie hat den Schleier von einem Bilde spätmittelalterlichen Musiktreibens fortgezogen, das die Geschichtschreiber kaum geahnt haben, das aber ein helles Licht auf Orcagnas berühmtes Gemälde zurückwirft. Man setzte den Beginn selbständiger Instrumentalmusik und des von Instrumenten begleiteten melodischen Gesanges bis vor kurzem in die Zeit um 1600. Nun heißt es die Musikhistorie umlernen. Denn etwa anderthalb Jahrhunderte vorher hat man sich in Florenz schon an jenen Künsten ergötzt und ihrem „neuen Gesetz“ schon damals gern unterworfen. Wie die Florentiner Poesie (Dante und Petrarca) mit der Lyrik der Troubadours zusammenhängen, so knüpft auch die altflorentinische Musik an die Tonkunst der ritterlichen Sänger und Spielleute an. Und wenn wir bei Dante lesen, daß die Instrumente seines Zeitalters aus Irland stammten, gewinnt die Hypothese Lederers an Wahrscheinlichkeit, daß die ganze Kunst der Florentiner auf britische Einflüsse zurückgehe.

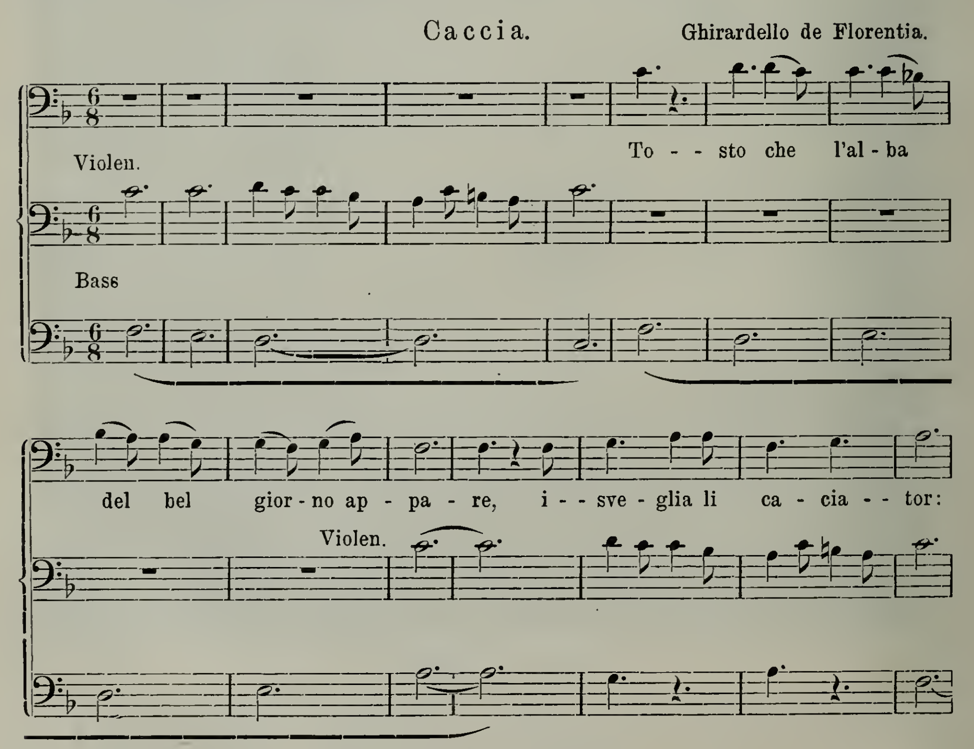
Die Laurenziana-Bibliothek der toskanischen Hauptstadt verwahrt als kostbaren Schatz den nach seinem früheren Besitzer sogenannten Squarcialupi-Kodex, eine prachtvolle Pergamenthandschrift mit weltlichen Tonstücken Florentiner Meister des 14. Jahrhunderts. Sie ist nach Komponisten geordnet und das Anfangsblatt eines jeden wird von seinem Porträt in feiner Miniatur geschmückt. Da findet man Maestro Giovanni (Johannes de Florentia), Paolo von Florenz, Bartolin von Padua und Jakob von Bologna (um die Mitte des 14. Jahrhunderts), Ghirardello († 1400) oder den blinden Francesco Landino (1327—97). Letzterer war besonders als Organist berühmt, alles riß er hin, und wenn er seine kleine tragbare Orgel im Garten meisterte,
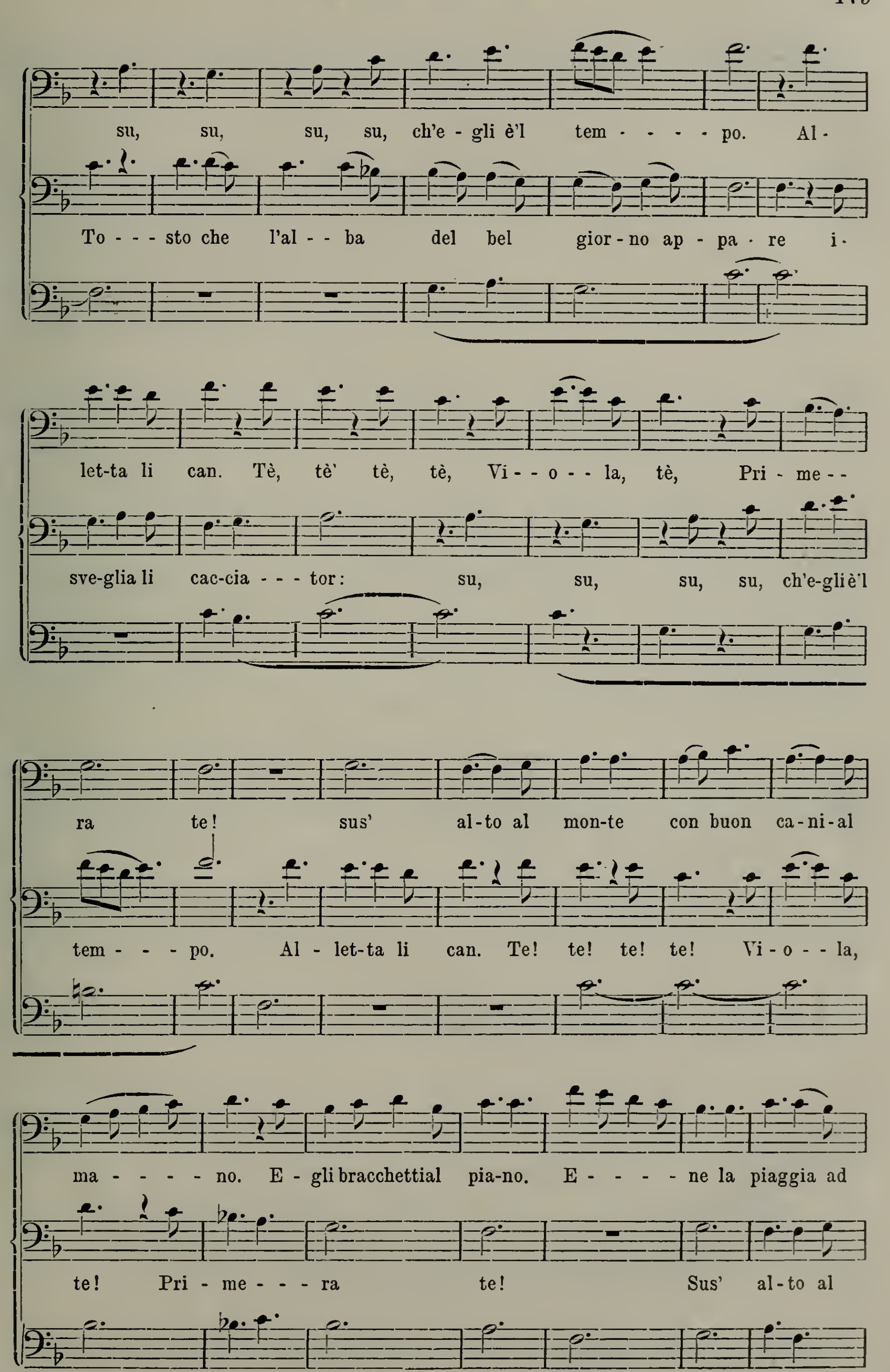


„Der Lebenstraum."
Eine Gruppe auf Orcagnas Wandgemälde „Der Triumph des Todes".
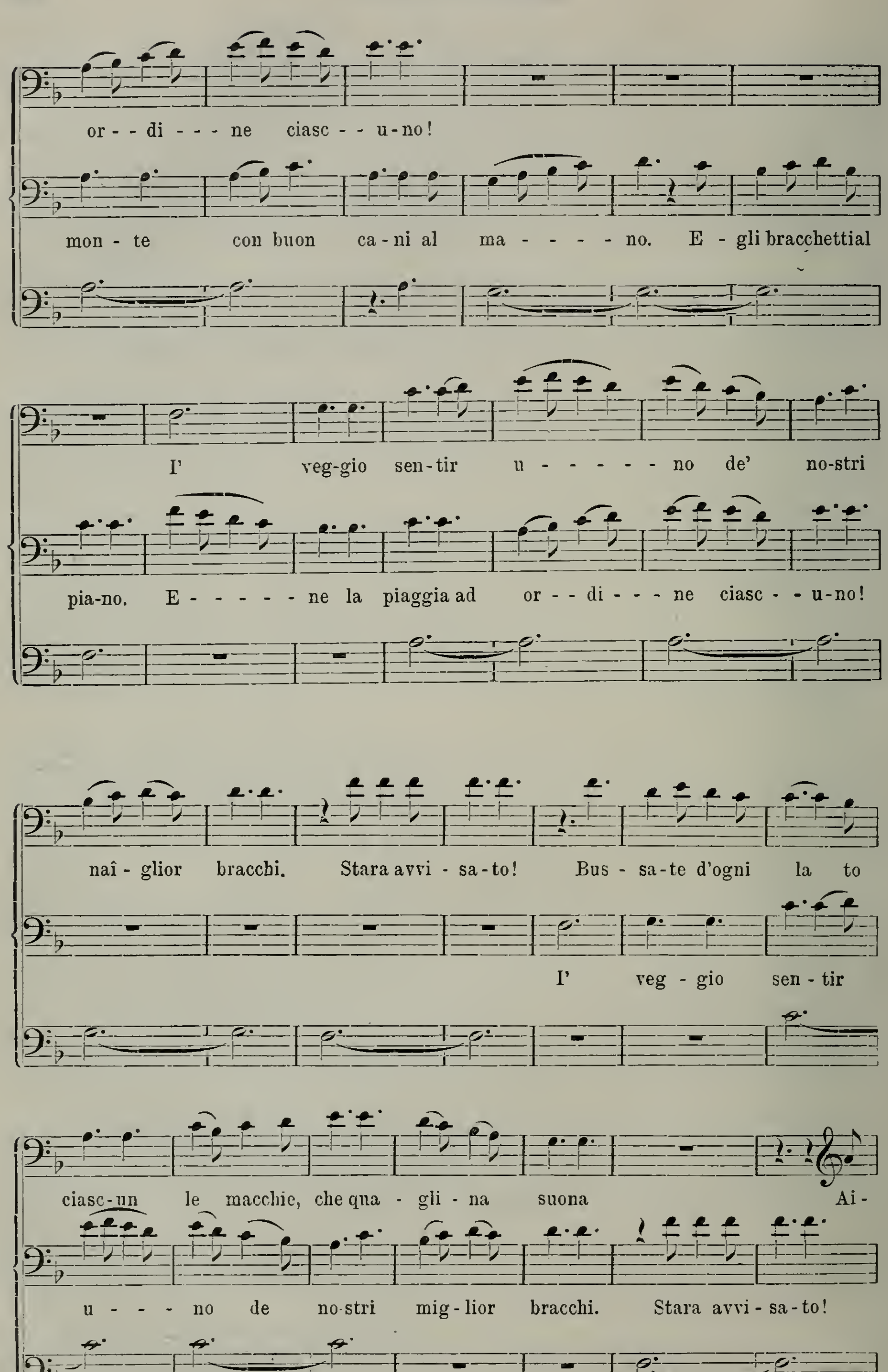
kamen, wie die Sage erzählt, die Vögel herbei, um ihm zu lauschen. Die Dichtungen, oft noch von den Komponisten selbst verfaßt, sind eine prächtige Nachblüte des Minnegesangs, doch hat sich das Verhältnis insofern verschoben, daß, wenn früher die Melodie mehr ein schönes Gewand war, das den Reiz der Dichtung hob, nun die Poesie bloß die sinnige Deuterin des in den Tonsätzen sich aussprechenden Stimmungsgehaltes wurde. Die Singstimmen sind darum auch vorzugsweise parlando gehalten, der Ausdruck liegt vor allem in den Instrumenten.

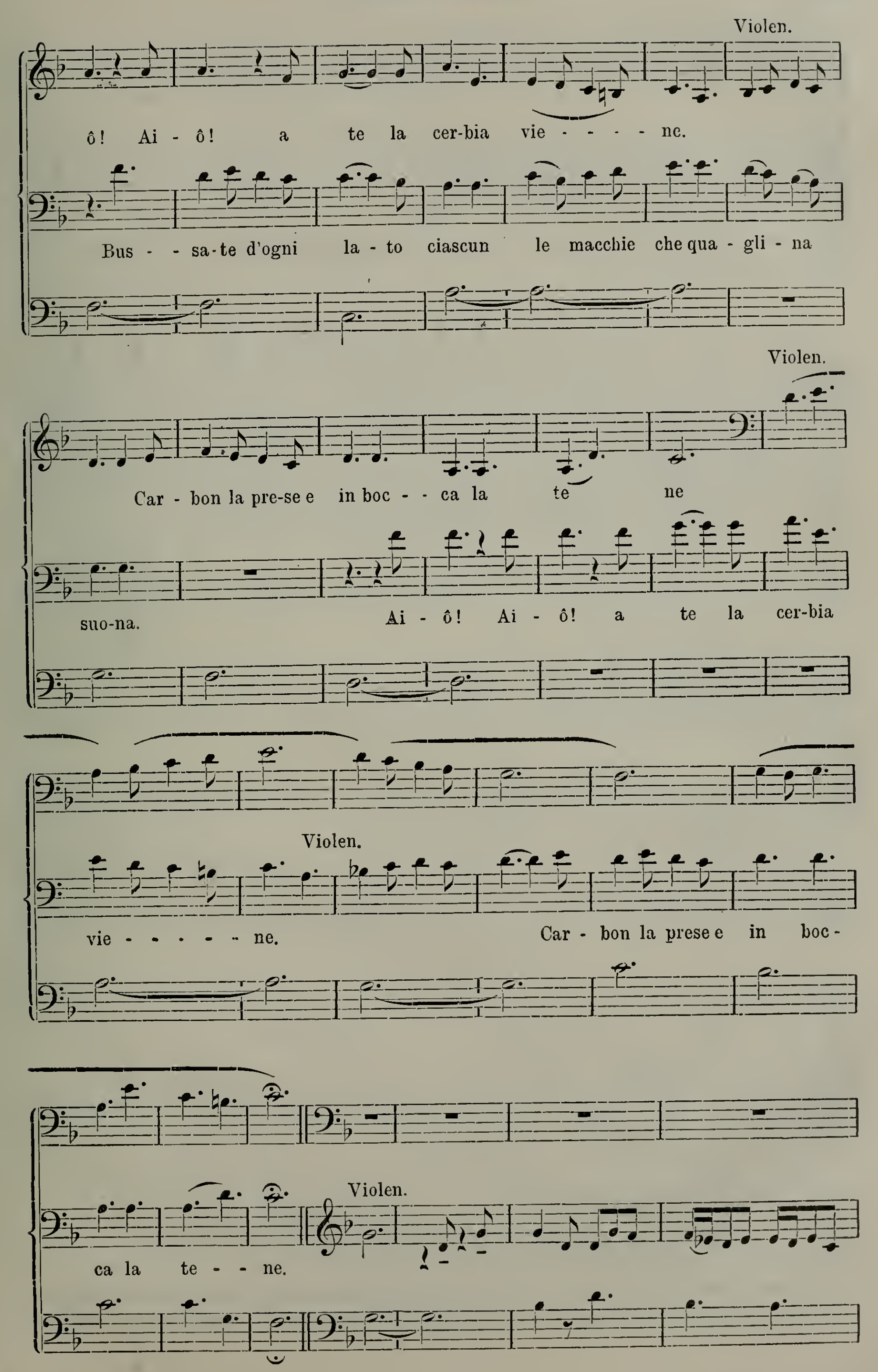
Die äußeren Formen dieser Musik sind das Madrigal (Mandrial), die Caccia (englisch *catch*) und die Ballade. Das Madrigal soll von der Pastorelle herstammen, ist aber, wenigstens in ältester Zeit, mehr Naturbetrachtung als Liebeslied. Die Caccia, ursprünglich — wie der Name besagt — ein Jagdgesang, wird bald der Gattungsname für kanonisch oder überhaupt imitatorisch gearbeitete, meist zweistimmige und oft noch von einem Grundbaß gestützte Tonstücke. Die Ballade ist dreiteilig, ein Tanzlied, und alle diese Liedformen werden nicht nur mit Instrumenten begleitet, sondern auch mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen versehen. Als Probe dieses Stils sei im folgenden eine Caccia des Meisters Ghirardello mitgeteilt,[1] ein Stück voll kecker realistischer Tonmalereien, da man die Hornrufe, das Hetzen und Kläffen der Hunde, das Halali usw. deutlich heraushört.[2]
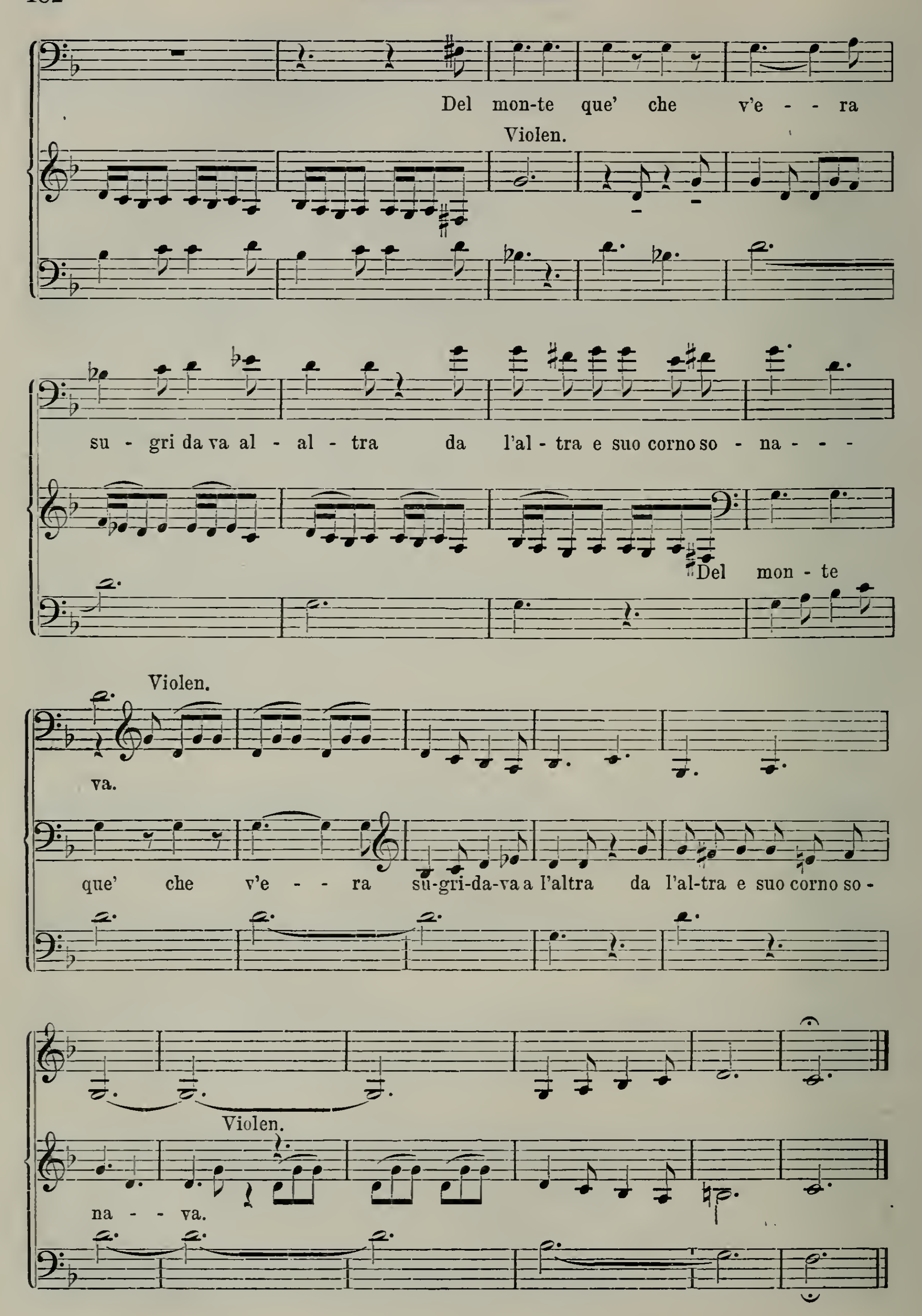


[1] Nach Joh. Wolffs und L. Riemanns Umschrift.
[2] Man vergleiche damit das analoge Musikstück in Haydns „Jahreszeiten".


su, su, su, su, ch'e - gli è'l tem - - - - po. Al -
To - - - sto che l'al - - ba del bel gior - no ap - pa - re i -
let-ta li can. Tè, tè' tè, tè, Vi - - o - - la, tè, Pri - me - -
sve-glia li cac-cia - - - tor: su, su, su, su, ch'e-gli è'l
ra te! sus' al - to al mon-te con buon ca - ni - al
tem - - - po. Al - let-ta li can. Te! te! te! te! Vi - o - - la,
ma - - - - no. E - gli bracchettial pia-no. E - - - - ne la piaggia ad
te! Pri - me - - - ra te! Sus' al - to al


or - - di - - - ne ciasc - - u - no!
mon - te con buon ca - ni al ma - - - - - no. E - gli bracchettial
I' veg-gio sen - tir u - - - - - - no de' no-stri
pia-no. E - - - - - ne la piaggia ad or - - di - - - ne ciasc - - u - no!
naî - glior bracchi. Stara avvi - sa - to! Bus - sa - te d'ogni la to
I' veg - gio sen - tir
ciasc - un le macchie, che qua - gli - na suona Ai -
u - - - no de no-stri mig - lior bracchi. Stara avvi - sa - to!


Violen.
ô! Ai - ô! a te la cer-bia vie - - - - ne.
Bus - - sa-te d'ogni la - to ciascun le macchie che qua - gli - na
Violen.
Car - bon la pre-se e in boc - - ca la te ne
suo-na. Ai - ô! Ai - ô! a te la cer-bia
Violen.
vie - - - - - ne. Car - bon la prese e in boc -
ca la te - - ne.
Violen.



Auch sonst zeichnet die Florentiner Caccien eine kecke Realistik aus, z. B. wenn Maestro Giovanni ein halbes Jahrtausend das Blöken einer Schaf-

herde (durch wiederholtes „bäh“ in den Singstimmen) nachahmt oder Maestro Zacharias ebensolange vor Charpentier, der die cris de Paris in „Luise“ verherrlichte, das ganze Treiben des Marktes zu Florenz, die Rufe der Händler, das Feilschen der Kunden usw. malt.

Die Notenschrift der Italiener, deren Prinzipien sich schon bei Marchettus von Padua (*Pomerium artis musical mensuratae, 1309*) vorfinden, ist von jener der französischen Schule vielfach verschieden. Zunächst gaben sie die ausschließliche Dreiteiligkeit der Notenwerte preis und erfanden eine Menge



Musizierende Engel von Fra Angelico da Fiesole. (Anfang des 15. Jahrhunderts.)

sinnreicher Zeichen, um die Geltung der Noten möglichst eindeutig zu bestimmen.[1] Als die Päpste 1377 aus Avignon nach Rom zurückkehrten und ihre französische Sängerschar mitbrachten, kam auch die (modernisierte) französische Notenschrift nach Italien und verdrängte im Verlauf eines Menschenalters die einheimische Notation fast vollständig.

2. Die *Ars nova* in Frankreich.

Nach Frankreich waren die florentinischen Errungenschaften durch Philipp von Vitry († 1361) gekommen, der sie unter dem Schlagwort der „neuen Kunst“ als *Ars nova* oder *Ars contrapuncti* eifrig propagierte. Ihm wird manche Neuerung in der Notenschrift, z. B. die Erfindung der *minima-*

[1] Charakteristisch für die italienische (Florentiner) Notenschrift sind die sogenannten Divisionspunkte (um eine Folge von Brevisnoten besser fürs Auge zu gliedern), die Andeutung mensuraler Unterschiede durch verschiedene Strichelung der Semibrevis (nach oben oder unten), die Bezeichnung der mannigfachen Teilungen der Notenwerte durch Buchstaben, und der Gebrauch eigentümlicher Notenformen ⟋◆ ◆ ◆ u. a.

und *semiminima*-Note (♦ und ♪), ferner die Bezeichnung des Mensurwechsels innerhalb des Satzes durch rote Färbung der Noten zugeschrieben. An der Pariser Hochschule, der Sorbonne, verfocht diese Anschauungen seit 1321 Julianus de Muris [1] und legte in seinen zahlreichen Schriften den Grund zu einer neuen Mensuraltheorie. Bei ihm finden sich die ersten Taktzeichen (○ = *tempus perfectum* [2], Tripeltakt und C = *tempus imperfectum*, Dupeltakt), bei ihm das offenbar von der neueren Praxis abstrahierte Verbot, zwei Stimmen in den vollkommenen Konsonanzen (Einklang, Oktave, Quinte) parallel zu führen. Der bedeutendste, vielseitigste Komponist der neuen Richtung ist Guillaume de Machault (gest. nach 1367), von dem außer vielen einstimmigen Lays und Chansons noch zahlreiche mehrstimmige Rondeaux und namentlich Balladen [3] überliefert sind. Doch ist sein Stil schwerfälliger als jener seiner Florentiner Zeitgenossen, sein Streben mitunter, z. B. in seinem Krebskanon, auf bloße Künstlichkeit gerichtet. Auch als Dichter war Machault von erstaunlicher Fruchtbarkeit. Von den Formen der alten Kunst hat sich nur das „Motet" speziell in Frankreich erhalten und einer dauernden Beliebtheit erfreut. Die beiden ältesten, mehrstimmig durchkomponierten Messen, eine dreistimmige von Tournay und die von Machault zur Krönung Karls V. (1364) vierstimmig abgefaßte, haben zum Teil Motettenform. Machaults Motetten dienen übrigens nicht bloß kirchlichen Zwecken, sondern auch dem Preise seiner Gönner. Im übrigen nimmt nun auch in Frankreich die Komposition für Gesang und Instrumente immer mehr überhand. Komponierende Landsleute und Zeitgenossen Machaults waren Deschamps, Baude Cordier von Reims (um 1400), Raynald Libert,[4] Tapissier, Caron, Cesaris u. a. Inwieweit, wie vermutet worden ist, die ganze *Ars nova* unter dem unmittelbaren Einfluß der Engländer steht, ist noch nicht wissenschaftlich klargelegt.



Guillaume de Machault.
(Nach Suchier u. Birch-Hirschfeld, Gesch. der franz. Literatur, Leipzig 1900.)

[1] Vergl. R. Hirschfeld, J. de Muris (Wien 1884). Von diesem Fortschrittler muß sein Namensvetter, der streng konservative Oxforder Theoretiker wohl unterschieden werden.

[2] Der Kreis galt als Sinnbild der Vollkommenheit.

[3] Er unterscheidet vokale Balladen *(chansons balladées)* und Balladen mit Instrumentenbegleitung *(ballades notées)*.

[4] Riemann, Hausmusik aus alter Zeit (Leipzig 1906) Heft 1.

3. England.

V. Lederer hat in neuester Zeit die auch früher schon aufgestellte Hypothese mit Nachdruck verfochten, daß England die Wiege der polyphonen, instrumental begleiteten Musik sei, englische Spielleute hätten diese Kunst nach Italien und Frankreich getragen, wo sie zunächst nur weltlichen Zwecken diente, bis König Heinrich V., ein geborner Waliser, im Jahre 1360 den Chor seiner keltischen Barden samt ihren Instrumenten in den Dienst der Kirchenmusik seines Landes gestellt. Damit war ein musikgeschichtlich bedeutsamer Schritt getan. Nirgends als in England hätte er sich vollziehen können. Denn nur dort existierte von altersher ein sozial geachteter und organisierter Sängerstand, während der fahrende Spielmann in den deutschen und romanischen Ländern als geächteter, von der Kirche ausgestoßener Vagabund sich durchs Leben schlug. Diesen zum Gottesdienste verwenden, wäre Wahnwitz gewesen. 1416 weilten der deutsche König Sigismund und der Herzog Philipp von Burgund in England und waren entzückt von der Musik, die sie da hörten. Sigismund ließ beim Abschied von London Zettel im Volke verteilen mit den Versen:

> Leb wohl du Land, dem Ruhm und Sieg verliehn
> Gesegnet England, voll von Melodien!
> Du magst genannt sein nach den Engelschören,
> In welchen deine Söhne Gott verehren.
> Doch unser Sang soll fortan deinem gleichen
> Und deine Kunst soll nie bei uns entweichen.

In ihre Heimat zurückgekehrt, bemühten sich beide Fürsten, die englische Kunst daselbst zu verbreiten, ja König Sigismund setzte es beim Konzil von Konstanz mit Hilfe der kirchlichen Reformpartei durch, daß die neue Kunst von der Kirche gutgeheißen und die Bulle des Papstes Johann XXII. annulliert wurde. Englische Sänger hatten sich dort vor dem versammelten europäischen Adel und Klerus produziert, und während Hussens Holzstoß aufflammend den Triumph der Kirchengewalt verkündigte, sank die Herrschaft des gregorianischen Chorals, sank die erklügelte Weisheit der alten Mensuralisten zusammen vor der auf volkstümlicher Grundlage fußenden, an das Ohr der Hörer appellierenden harmonischen Weisen der Engländer (1418). Der Bischof von Cambrai, der Führer der Reformpartei und der neugewählte Papst nehmen gleich eine Anzahl englischer Sänger in ihre Residenzen mit, auch der Herzog von Burgund zieht eine Anzahl an seinen Hof. Vier Jahre später entbrennt in England der blutige Krieg mit Frankreich, dann der Kampf der weißen und der roten Rose und hält den künstlerischen Aufschwung des Landes nieder. Ganze Scharen englischer Musiker wandern aus auf das Festland, wo sie vor allem der burgundische Hof mit offenen Armen empfängt. Unter ihnen befand sich auch John Dunstable († 1453), den das Mittelalter als den „Vater des Kontrapunktes“ und den „Fürsten der Musik“ feierte, der größte Lehrmeister des englischen Stils und sein größter schöpferischer Meister.

Es haben sich von ihm vor allem geistliche Tonsätze liedartigen Charakters erhalten, die uns deutlich die glücklich vollzogene Übertragung des volksmäßigen Stils auf die Kirchenmusik wahrnehmen lassen. Das sogen. Old Hall[1]-Manuskript aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts bewahrt noch Kompositionen anderer englischer Komponisten des Zeitalters, darunter König Heinrich (V?), Lionel Power u. a.

Die Niederländer.

Man hat sich seit Kiesewetter[2] gewöhnt, die Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts als die „niederländische" zu bezeichnen, weil in dieser Zeit die Komponisten aus den Niederlanden den Ton angaben. Zu den Niederlanden in diesem Verstande gehört aber nicht nur Belgien und Holland, sondern auch Luxemburg, die Franche-Comté und Burgund, doch lag das Schwergewicht der musikalischen Kultur entschieden in den südwestlichen Landschaften dieses Gebietes. Angeregt war die Musikpflege dortselbst offenbar durch englischen Einfluß; englische Minstrels, wie sie noch an der Kirche St. Gommaire zu Lierre zu sehen sind, kamen ja häufig genug über den Kanal auf die belgischen Adelssitze. Schon um 1400 begegnet uns Heinrich von Zeelandia als ein niederländischer Vertreter der *Ars nova*. Später wurde der burgundische Hof ein Mittelpunkt der musikalischen Bestrebungen. Hier fand der Engländer Dunstable ein Asyl, hier wirkten seine beiden großen Schüler Gilles Binchois († 1460) und Guillaume Dufay[3] († 1474), sowie später Busnois, Heinrich von Gizeghem, Pierre de la Rue, de Orto, Divitis, der Engländer Morton, der Deutsche Agricola u. a. Durch Dufay, dessen melodische Begabung sich in seinen reizvollen Chansons offenbart, sehen wir den neuen Stil vollkommen ausgeprägt. Er fußt auf dem Zusammenwirken von Gesang und Instrumentenspiel, wie man's auf dem berühmten Genter Altarbild des zeitgenössischen Malers Eyck sehen kann. Dabei charakterisiert er sich durch die Unabhängigkeit der melodischen Erfindung vom Metrum des Gedichtes und der Text scheint oft erst nachträglich, gleichsam als wortmäßige Erklärung des musikalischen Stimmungsausdruckes hinzugefügt zu sein. Meist waren diese Komponisten demzufolge ihre eigenen Dichter, nur daß sich das Verhältnis von Wort und Ton gegen die Praxis der Minnesänger geradezu umgekehrt hat. In seinen weltlichen Kompositionen gebraucht Dufay bisweilen schon das Kunstmittel sukzessive eintretender, imitierender Stimmen. Statt der bisher üblichen dreistimmigen Satzweise kommt nun der
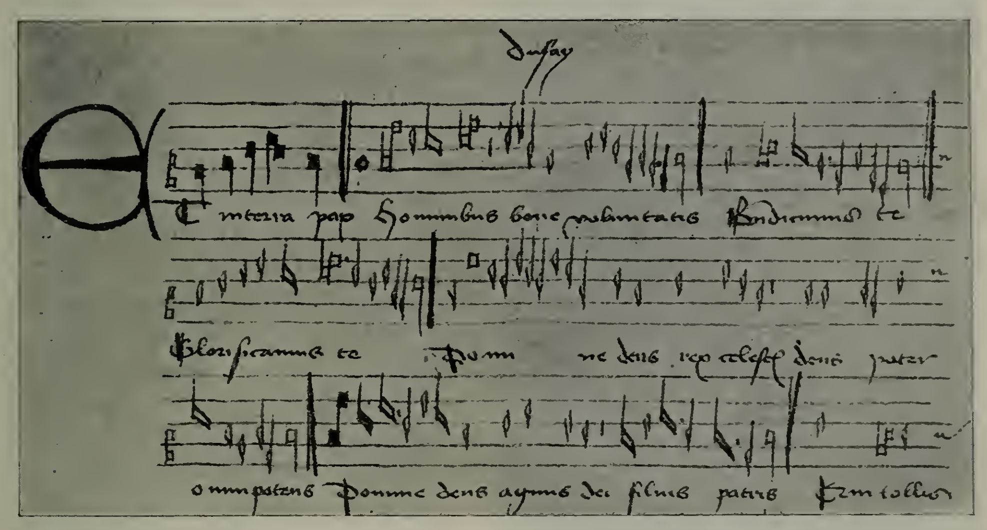
[1] Darüber Barclay Squire in S. B. I. M. G II.

[2] Kiesewetter, Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst (Wien 1829).

[3] Haberl, Bausteine für Musikgeschichte I (1885); J. Stainer, Dufay and his contemporains (1889). — Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 3. Auflage (Leipzig 1905) 2. Teil, bietet die reichste Belehrung über die Hauptwerke der niederländischen Meister von Dufay an.

vier- und fünfstimmige Satz immer mehr in Übung. In der Dufayschen Epoche kamen an Stelle der roten Noten die weißen auf, welche fortan die herrschenden wurden.[1]

Von großer Bedeutung ist die Begründung von Sängerkapellen[2] an den Höfen der Kirchen- und Landesfürsten gewesen, welche zu Anfang des 15. Jahrhunderts beginnt. Die Sänger dieser Kapellen, welche sowohl den Kirchendienst an der Kathedrale als auch die Unterhaltungsmusik des vornehmen weltlichen Lebens versahen, führten die Übertragung des weltlichen Kunstliedstils auf die Kirchenmusik durch. Die bedeutendsten Kirchenkapellen bestanden in Cambrai[3] und Rom; neben ihnen waren noch die Kapellen des burgundischen und französischen Hofes wichtige Zentren des mehrstimmigen



Probe aus den Trienter Codices. (Eine Tenorstimme Dufays.)

Kunstgesanges. Meistens waren es niederländische Sänger, die da herangezogen wurden und die in bezug auf Treffsicherheit und Virtuosität eine solche Stufe erreichten, daß sie sogar die instrumentalen Partien der Tonwerke zu singen wagten und das Schwergewicht der Komposition sich nach der vokalen Seite hin verschob. Instrumentale und vokale Partien wurden

[1] Die sogenannten Trienter Codices (herausgegeben von Roller in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich VII und XI) enthalten eine Menge von Kompositionen aus dieser Periode.

[2] Die mittelalterlichen Chöre bestanden nach dem Grundsatze, daß das Weib in der Kirche zu schweigen habe, nur aus Männern. Diese sangen auch den Alt und Sopran und zwar mit Kopfstimme. Bei den gleichfalls zugezogenen Knaben war es mißlich, daß sie zu mutieren begannen, kaum daß sie den schwierigen Figuralgesang erlernt hatten. Die ungewöhnlich tiefe Führung der Sopran- und Altstimmen in den Musiken des Mittelalters, welche bei der Wiedergabe durch moderne gemischte Chöre Schwierigkeiten macht, findet dadurch ihre Erklärung.

[3] Hier wirkten Obrecht, Gizeghem, Caron, Regis, Fevin.

nicht mehr streng unterschieden, die meisten Werke ließen sich nun ebensogut entweder singen oder spielen. Das vokale Prinzip rang sich zuerst in der Kirchenmusik siegreich durch, denn hier half der Druck seitens einer noch immer mächtigen Partei innerhalb der Kirche, welche die Heranziehung von Instrumenten in der Kirchenmusik grundsätzlich mißbilligte. Gegen die „verkünstelte und theatralische Musik" der Kirchen eifert z. B. Erasmus, gegen das „Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen". „Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen, Schalmeien wird alles durchbraust, mit ihnen wetteifern die Sänger. In die Kirche rennt man, wie vor die Bühne, des Ohrenkitzels wegen. Dafür besoldet man mit großem Aufwande Orgelmacher und Scharen von Knaben, deren Jugend darüber hingeht, solche Dinge zu lernen und die aller besseren Bildung fremd bleiben. Ein Schwarm nichtswürdiger Menschen wird ernährt, mit so großen Kosten die Kirche belastet." Zunächst siegte wenigstens die Opposition gegen die Instrumentalmusik und wir sehen eine Ära der absoluten Gesangsmusik, des „a capella-Gesanges" heraufkommen.


Van Eycks Genter Altarbild.

Dieses neue Stadium der Entwicklung beginnt mit Johannes Okeghem († 1495) und Jakob Hobrecht († 1505), die das vordem nur gelegentlich angewandte Kunstmittel der Imitation nun zum Stilprinzip erheben und durch eine frei durchgeführte imitatorische Arbeit nach und nach die drückenden Fesseln der strengen kanonischen Nachahmung lockern. Okeghem weiß die Nachahmung nacheinander eintretender Stimmen, welche immer die nämlichen Textworte haben, sehr geschickt dazu zu benutzen, die Worte selbst nachdrücklich hervorzuheben. Dabei gilt die genaue Imitation immer nur für den Anfang, nicht für die Weiterführung der Stimmen als Gesetz. Es ist unrichtig, was man lange geglaubt hat, daß die Niederländer die selbständige melodische Erfindung

gering schätzten und ihren Ehrgeiz darin erblickten, ihre Tonstücke aus gegebenen Melodien aufzubauen. Zwar hat es damit seine Richtigkeit, daß sie es liebten als Tenorstimme eine gegebene Melodie zu verwenden, die durch willkürliche Zerdehnungen und rhythmische Umgestaltungen für diesen Zweck tauglich gemacht wurde, aber doch ging die Konzeption des Tonstückes von dem frei erfundenen Diskant aus, betätigte sich hier nur die musikalische Phantasie des Tonsetzers. Man hat die mittelalterlichen Tenorstimmen nicht übel mit dem Lattengerüst verglichen, um das sich das üppige, blühende Rankenwerk der übrigen Stimmen schlingt oder mit dem Reifen, der den Blumenkranz zusammenhält und in dem reichen Flor selbst unkenntlich bleibt. Das Werk aber wurde nach der ihm im Tenor zugrunde liegenden gregorianischen oder Volksweise genannt, die gleichsam seine Leitmelodie bildete, z. B. Missa super pange lingua, Missa super dixerunt discipuli, Missa super l'homme armé (über dieses flandrische Soldatenlied haben fast alle Niederländer Messen geschrieben), Missa super malheur me bat u. dergl.[1] An der Verwendung weltlicher Melodien — es begegnet sogar eine Missa des rougez nez, eine Missa baisez moi, eine Missa schoen lieb — wurde um so weniger Anstoß genommen, als der gehörige Text nicht mitgesungen ward. Dagegen war das gleichzeitige Singenlassen von mehreren Kirchenliedern mit ihren verschiedenen Texten sehr beliebt. Riemann hat gezeigt, daß in den niederländischen Messen die innere Einheit durch die Beibehaltung des durch alle Sätze gehenden Kopfmotivs im Diskant hergestellt wird. Die Totenmesse (Requiem),

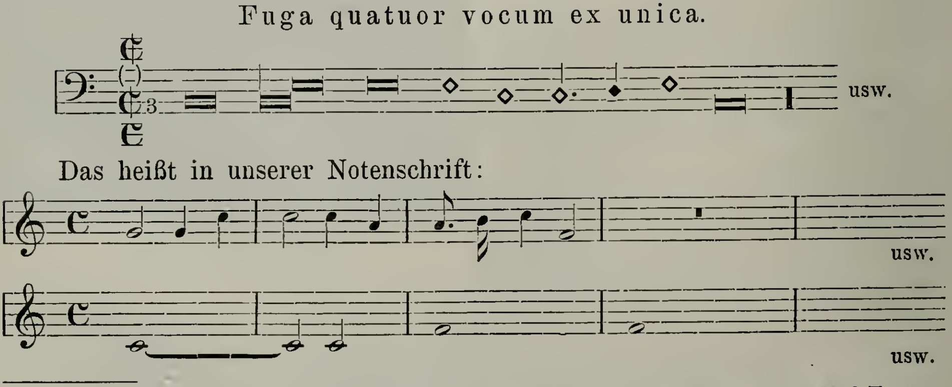


Van Eycks Genter Altarbild.

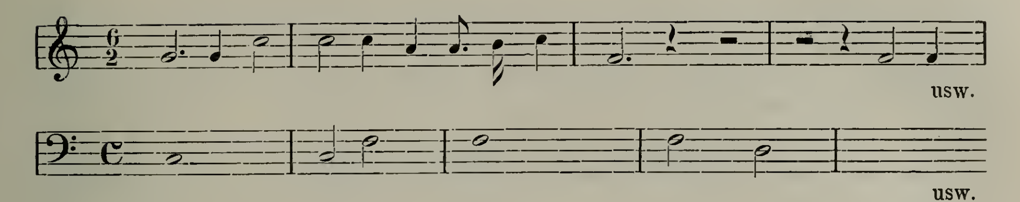
[1] Die (seltenen) Messen mit frei erfundenem Tenor hießen entweder allgemein „namenlose“, sine nomine, oder nach den Anfangsnoten Missa ut fa.

in welcher statt des später üblichen „Dies irae“ der Satz „Si ambulavero in medio umbrae mortis“ vorkam, hielt sich einfacher; doch kam es darin gelegentlich auch zu Äußerungen persönlichen Leides, so wenn in einem Requiem Richaforts mitten hinein in den rituellen Text und das entsprechende Tongefüge, zwei Stimmen mit gesteigertem Ausdruck in der Muttersprache einander „c'est douleur non pareille!“ zurufen. Auch die Motetten, über gregorianischen Psalm- oder Hymnenmelodien aufgebaut, zeigen die Tendenz zu einfacherer Struktur und wählen, wenn sie überhaupt zum Aufbau über einen gegebenen Tenor schreiten, nur einen gregorianischen Choral als Unterlage.[1] Abarten dieser Gattung bilden die Trauermotetten (complaintes), die Motetten über Denksprüche, die Magnifikat, die epischen Motetten, welche evangelische Geschichten zum Text haben und zu denen auch die „Passionen“ zählen, die Motetten aus dem Hohen Liede usw.

Wenn auch die Großtat der niederländischen Epoche gerade in der Befreiung von der strengen Imitation besteht, so haben sie auch in der letzteren nicht nur Bedeutendes geleistet, sondern sie haben diesen Leistungen allein lange Zeit ihren musikgeschichtlichen Ruhm zu verdanken gehabt. Einen besonderen Sport der niederländischen Sängerkapellen bildete der Gesang von Messen, die aus einer einzigen aufgezeichneten Stimme vermittelst einer spitzfindigen beigesetzten Vorschrift (Kanon) mehrstimmig zu entwickeln waren. Fuga ad minimam besagte, daß die zweite Stimme im Abstand einer minima einsetzen sollte (Engführung); bei canit mode Hebræorum war sie „nach Judenart“ d. h. von rückwärts zu singen; qui se exaltat humiliatur: Umkehrung aller Intervalle; clama ne cesses: laß alle Pausen weg; noctem in diem vertere: lies die schwarzen Noten als weiße; $^{13}/_{7}$ d. h. in der ersten Stimme sind 13 breves in derselben Zeit abzusingen als 7 breves in der zweiten; C 3 die Melodie ist einmal im geraden und daneben im Tripeltakt zu singen usw. Ein Beispiel solcher Art „aus einer Stimme die andern zu entwickeln“ gebe der Anfang eines Satzes von Pierre de la Rue, wo die Notenfolge in vier verschiedene Takte aufzulösen ist:



[1] Doch kommt es vor, daß Komponisten die Motettendiskante Anderer zu Meß-Tenören verwenden. So schrieb Arcadelt eine Messe über eine Motette von Mouton.



Die Technik der Niederländer in solchen polyphonen Künsten war fabelhaft. Okeghem komponierte sogar eine 36stimmige Motette und Hobrecht soll eine kunstreiche Messe über Nacht haben komponieren können.

Indessen machten diese Spielereien und Künstlichkeiten doch nur einen Bruchteil des Schaffens der alten Meister aus. In ihren weltlichen Liedkompositionen (Chansons) haben die Niederländer immer mehr die Tendenz nach Fluß und Anmut der Stimmführung als nach spekulativer Verkünstelung befolgt; Kombinationen mehrerer Lieder scheinen humoristischen Absichten zu entspringen, doch ist eine gewisse Sorglosigkeit gegen den Text nicht zu verkennen. Diese ging in den Messen so weit, daß man oft bloß den Anfang des allbekannten liturgischen Textes hinschrieb und seine Verteilung auf die Noten der Willkür der Ausführenden anheimgab. Dadurch stellte sich die Kunstmusik in einen auf die Dauer unhaltbaren Gegensatz sowohl zu der Forderung der Kirche auf Hochhaltung und Verständlichkeit des Schriftwortes als auch zu dem natürlichen Empfinden des Volkes, das überdies nach faßlicher Melodik dürstete. Der zum Äußersten getriebene Versuch der Musik, als selbstherrliche Kunst zu wirken, sich vom Gängelbande der Poesie zu befreien, mußte auf dem vokalen Gebiete mißglücken, hatte aber den Nutzen, daß eine volle technische Beherrschung des Tonmaterials und dadurch die Möglichkeit, es im Dienste des Ausdruckes zu verwenden, erzielt ward. Unter den Niederländern selbst drang die Erkenntnis des betretenen Abweges durch und eine gesunde Reform wurde angebahnt. Ihre weltlichen Kompositionen und Motetten deuteten den Weg an. Zu Ende geführt haben die Reform dann ihre Schüler, die Italiener und Deutschen.

Auf den Gipfel künstlerischer Freiheit hat den niederländischen Stil Josquin de Prez (Pratensis) geführt.[1] Er gewann seinen Ruhm in Italien als Mitglied der päpstlichen Kapelle; nach Paris gewandt, diente er dem König Ludwig XII., mit dem ihn ein geradezu freundschaftliches Verhältnis verband, zuletzt dem Kaiser Maximilian, und starb 1521 als Propst in Condé (seinem Geburtsort?). Luther bezeichnet ihn schlagend als „der Noten Meister; die haben's müssen machen wie er wollt', die andern Sangesmeister müssen's machen wie die Noten wollen.“ Neben kombinatorischen Prunkstücken (z. B. seine Messe l'homme armé) und Geschmacklosigkeiten der Textwahl (er komponierte den Stammbaum Christi zweimal in Motettenform) spürt man doch eine lebendige Empfindung, fehlt es neben sorgloser Behandlung des Textes

[1] Vergl. die Neuausgaben in Eitners Publikationen d. Gesellsch. f. Musikforschung Bd. 6, seines Stabat mater von Choron u. a.

nicht an Stellen von bemerkenswerter Prägnanz des Ausdruckes aus den Worten heraus. Das müssen seine Zeitgenossen, die bei ihm „die Bewegung der Affekte“ unvergleichlich wiedergegeben fanden, noch viel deutlicher gefühlt haben.[1] Charakteristisch für ihn ist sein Sinn für Humor, so wenn er z. B. für seinen königlichen Freund, der gern im Chor mitgesungen hätte, aber stimmlos war, ein Stück komponiert, worin Ludwig immer nur einen stets wiederholten Ton zu singen hatte. Josquin war aber nur der erste unter einer langen Reihe bedeutender Zeitgenossen und Landsleute, die zumeist als Kirchensänger in Frankreich und Italien gewirkt haben, und es ist notwendig, nunmehr den Gang der geschichtlichen Entwicklung in den einzelnen Ländern zu verfolgen. Die Niederländer behaupteten ihre bevorzugte Stellung in der Weltmusik, nachdem sie ihr noch in Willaert einen der erfindsamsten, in Orlandus Lassus einen der gewaltigsten Meister geschenkt hatten, bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Eine Übersicht über ihre hervorragenden Persönlichkeiten[2] und über deren zeitliche Gruppierung gibt die folgende Tabelle.

Übersicht der niederländischen Meister.

1. Epoche Dufay (zweite Hälfte des 14. Jahrh.).

Gilles Binchois, Wilhelm Dufay.

Heinrich van Gizeghem, Philipp Caron.

2. Epoche Okeghem (um 1500).

Jean d'Okeghem, Jakob Obrecht.

Anton Busnois († 1492), Rean Regis, Loyset Compère († 1518), Gaspar von Werbecke.

3. Epoche Josquin de Près (1500—1525).

Josquin de Près.

Pierre de la Rue († 1518), Anton Brumel, Jean Mouton, Anton und Robert de Fevin, Eleazar Genet (Carpentras), Benedikt Ducis.

4. Epoche Willaert (1525—1560).

Adrian Willaert, Nikolas Gombert.

Clemens non papa, Jean Richafort, Cyprian de Rore, Jakob Arcadelt, Philipp Verdelot, Jachet Buus.

5. Epoche Orlandus Lassus (1560—1600).

Orlandus de Lassus.

Philipp de Monte († 1603), Matthäus Lemaistre († 1577), Andreas Pevernage († 1591), Jakob Regnart († um 1600), Karl Luython († 1620), Cornelius Verdonck († 1625).

---

[1] Johannes Otto fragt (1538) mit Bezug auf Josquins Huc me siderio: „Wann denn ein Maler das Angesicht des leidenden Erlösers deutlicher gemalt habe, als hier in Tönen geschieht?“

[2] Man findet Neuausgaben der niederländischen Tonsetzer u. a. bei Commer, Collectio operum musicorum batavorum. 12 Bde. 1840—57. — Maldeghem, Trésor musical des anciens maîtres belges (1865). — Kade, Beispielsammlung zu Ambros, Geschichte der Musik, Bd. V (Leipzig 1882).

Die Musik in Italien.

Merkwürdig ist es, daß Italien, das Land der *gaya scienza*, der süßen Melodien, sich von der anstrengsamen, kombinatorischen Kunst der Niederländer erobern ließ. Die überlegene Technik verschaffte den *maestri oltramontani* eine solche Autorität, daß die italienischen Musiker mit den Niederländern auf deren Hauptgebiet, der kirchlichen Tonkunst, zu wetteifern lange nicht wagten und sich lieber auf die Pflege ihrer weltlichen Nationalmusik beschränkten. Indes die Berührung mit der romanischen Welt hatte verfeinernd und klärend auf den maßlosen, grüblerischen Geist der Nordleute eingewirkt. Der Aufenthalt in Italien erweckte in ihrer Phantasie das Ideal der sonnigen Schönheit, das den Kindern des Südens angeboren zu sein scheint. Obgleich von der Mode getragen, von den Fachgenossen nachgeahmt, populär sind die Niederländer Italien nie geworden und manche Stimme gab dem Urteil des Volksmundes über die ganze Art ihrer Kunst drastischen Ausdruck.

1. Venedig.

Die anfängliche Vorherrschaft Roms, wie sie durch die Stellung der von Niederländern beherrschten päpstlichen Kapelle begründet war, erlitt eine Einbuße, als in der aufblühenden, reichen Handelsstadt Venedig ein neues, glanzvolles Zentrum der Musikpflege erstand. Hier hatte Petrucci um 1498 den Notendruck mit beweglichen Typen erfunden,[1] der das Ende des Handschriftenzeitalters heraufführte. Hier konnte einige Jahrzehnte später der Sitz des bedeutendsten europäischen Musikverlages Gardano werden. Hier forderten die glänzenden öffentlichen Feste der Republik die Tätigkeit der Volksmusikanten heraus, und der herrliche Dom von San Marco bot der Kirchenmusik eine einzigartige Pflegestätte.

Alle diese Kunstfaktoren aber brachte erst ein genialer Niederländer, Adrian Willaert, der, als er im konservativen Rom sich nicht zur Anerkennung durchringen konnte, 1527 nach Venedig ging und als Leiter der Kirchenmusik daselbst die lebendurchflutete Dogenstadt zur Hochburg des musikalischen Fortschritts in Italien machte. Die Einrichtung des Doms mit

[1] Der erste, der Noten druckte, war der Deutsche Ulrich Hahn. Er druckte in seiner Offizin zu Rom seit 1476 erst die (roten) Notenlinien, dann die Noten. Jörg Reyser in Würzburg und Octavian Scotus in Venedig folgten ihm auf dem Fuße nach und der Druck von liturgischen Büchern mit Choralnoten wurde bald ein lohnendes Gewerbe. Mensuralmusik versuchte man im Holzschnitt zu reproduzieren, doch kam dies Verfahren außer Gebrauch, als Petrucci mit seinen beweglichen Typen auftrat.

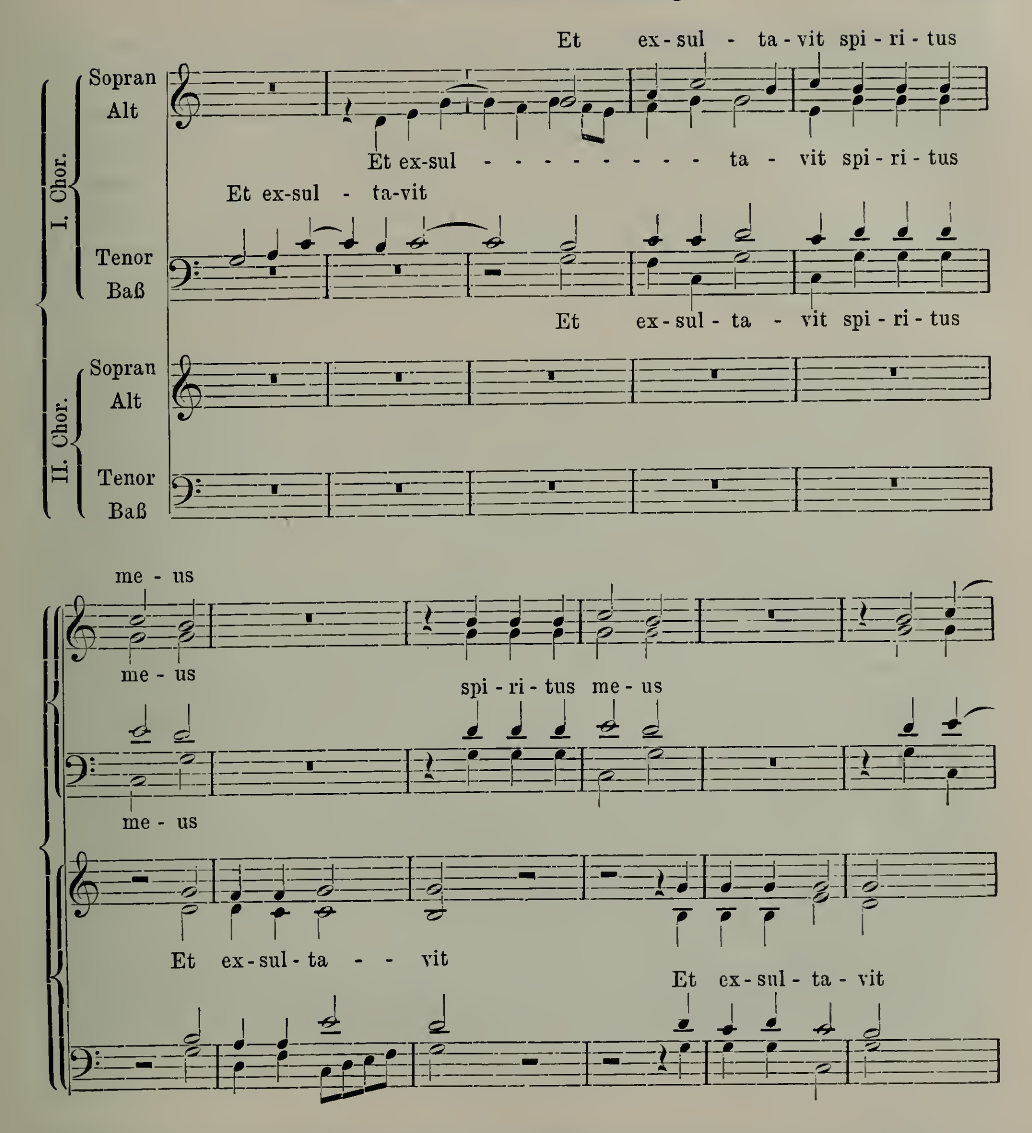
zwei gegenüberliegenden Orgeln und Chorgalerien gab Willaert den Gedanken ein, Wechselchöre *(cori spezzati)* zu setzen, die sich am Schlusse pomphaft vereinigten, und entzückt schlürften die üppigen Venezianer das „trinkbare Gold“ des Messer Adrian, der es nicht so sehr auf die polyrhythmische Kombination der Stimmen, als auf deren Zusammenfassung zu akkordischen Wirkungen abgesehen hatte. Sein Prinzip führte von der reich figurierten,



Willaert.

in blühender Melodik sich ergießenden Mehrstimmigkeit zu einem mehr deklamierenden, akkordischen Vokalsatz. Willaert befreite sodann die kirchliche Tonkunst aus den Fesseln des Hexachordsystems. Durch einen, den starren Regeln spottenden Gebrauch der Chromatik, wie sie die weltliche Musik instinktiv längst praktizierte, durchbrach er die Geschlossenheit der alten Kirchentöne, erleichterte die Modulation und ermöglichte vor allem den Übergang von Dur in Moll und umgekehrt. Hier eine Probe der Willaertschen doppelchörigen Schreibweise[1]:

[1] Nach A. Reißmann, Allg. Geschichte der Musik. (München 1863.) Bd. I, 193.



Von jeher hatte die Markuskirche vorzügliche Organisten besessen, so Bernhard den Deutschen (Mitte des 15. Jahrhunderts), dem man die Erfindung des Orgelpedals zuschrieb, den Niederländer Buus u. a. Diese wagten, vielleicht angeregt durch das Vorbild der weltlichen Lautenspieler, auf der Orgel rein instrumentale Stücke, die man, wenn sie ein gangartiges Motiv auf und nieder führten, Priameln oder Präambeln, wenn sie ihre Motive imitatorisch, nach Motettenart behandelten, Ricercare hieß. An diese lokalen Überlieferungen anknüpfend, setzte Willaert dreistimmige Orgelstücke (*Fantasie*, *Ricercari*, *Contrapunti*, Venedig 1559). Doch waren sie noch immer so gesetzt, daß sie auch ebensogut gesungen als gespielt werden konnten. Kontrapunkte hießen Choralbearbeitungen, Phantasien freie Fugen über ein

Thema, Ricercare eine Verkettung mehrerer fugierten Themen. Eine Schar hervorragender junger Talente umgab den Meister, Niederländer wie Cyprian de Rore und Verdelot, Italiener wie Balthasar Donati, Constanzo Porta, Fr. Viola, Andrea Gabrieli und der Theoretiker Zarlino, der durch die bewußte Unterscheidung von Dur und Moll der Vater der modernen Harmonielehre geworden ist,[1] und mehrte den Ruhm der venezianischen Schule, deren Angehörige zumeist als Funktionäre (Organisten, Kapellmeister) an San Marco wirkten.

Ihre höchste Blüte erlangte sie durch Andrea Gabrieli (1510—86) und dessen Neffen Giovanni Gabrieli (1557—1612), die in ihren doppelchörigen achtstimmigen Motetten eine vordem ungeahnte Pracht und Farbenreichtum entfalteten. Andrea machte sogar einen Schritt weiter bis zu dreichörigen Werken, worin der erste Chor Knaben, der zweite Knaben und Männer, der dritte nur Männer umfaßte. Wie bei den großen Venezianer Malern ist auch die Kunst der Tonmeister Venedigs besonders auf die koloristischen Wirkungen berechnet. Bemerkenswert sind die Motetten zum Empfange hoher Persönlichkeiten, z. B. des Königs Heinrich III. von Frankreich (1574), die ihm abends auf dem festlich erleuchteten Canal grande von einer mit Sängern besetzten Barke entgegenklangen. Von Giovanni sei noch der gewaltige 54. Psalm (für Männerchor) hervorgehoben. An der Fortbildung der Orgelkomposition wurde weiter gearbeitet; Andrea schrieb Präludien von knapper *(Intonationen)* oder ausgedehnter Form *(Toccaten)* und strebte nach Vereinheitlichung des Ricercars. Auch pflegte er mit seinem Kollegen Claudio Merulo das Spiel auf zwei Orgeln. Merulo setzte den Typus der Toccata fest, deren Prinzip im Wechsel von breiten Harmonien mit rollenden Passagen, von gebrochenen Akkorden und fugierten Zwischensätzen besteht und das Virtuoseneffektstück der Organisten bildete, und Giovanni Gabrieli leitete den Ricercar zur modernen Fuge über, indem er die Vielheit der Motive bestehen ließ, sie aber einem Hauptmotiv unterordnete. Endlich zogen die beiden Gabrieli in ihren „Sonaten“ und „Symphonien“ auch die Orchestermusik aus der Sphäre der Spielmannszünfte in den Bereich der höheren Kunstpflege.

Giovannis *Sinfoniae sacrae* (1597) dienten den Staatsfesten der prachtliebenden Stadt und ihre weihevollen, in unendlicher Melodie (ohne Durchführung der Themen) hinströmenden Klänge muten uns oft sehr modern an. Die Besetzung ist 2 Cornetti (Zinken), 4 Posaunen, erste und zweite Geigen. Herrscht hier die feierliche Posaune, so kommen in den für private Anlässe und kleinere Räume bestimmten „*Kanzonen*“ auch die Streichinstrumente zur Geltung. Von dem Einfluß, den die venezianischen Meister auf die Entwicklung der Musik in Deutschland gewannen, wird später noch eingehender zu sprechen sein.

---

[1] Seine Istitutioni armoniche 1558 waren lange das maßgebende Lehrbuch des Kontrapunktes.

Es versteht sich von selbst, daß das frohlebige, freie Venedig auch der Mittelpunkt des weltlichen Musiktreibens in Italien wurde, wie es aus der Volksmusik erwuchs. Das Volk, das den Künsten der Niederländer fremd gegenüberstand, erfreute sich an seinen fröhlichen Tanz- und sentimentalen Liebesliedern, wofür die teils landschaftlich, teils inhaltlich, teils formal unterscheidenden Namen *Toscanellen*, *Strambotti*,[1] *Villanellen*, *Villoten*, *Morescos*, *Frottolen* etc. im Gebrauch waren. Petrucci druckte schon 1504 eine große Sammlung, die einen simplen harmonischen Satz, meist Note gegen Note bei vorwaltender Melodie zeigen. Die neapolitanischen Edelleute spazierten des



Markuskirche in Venedig.
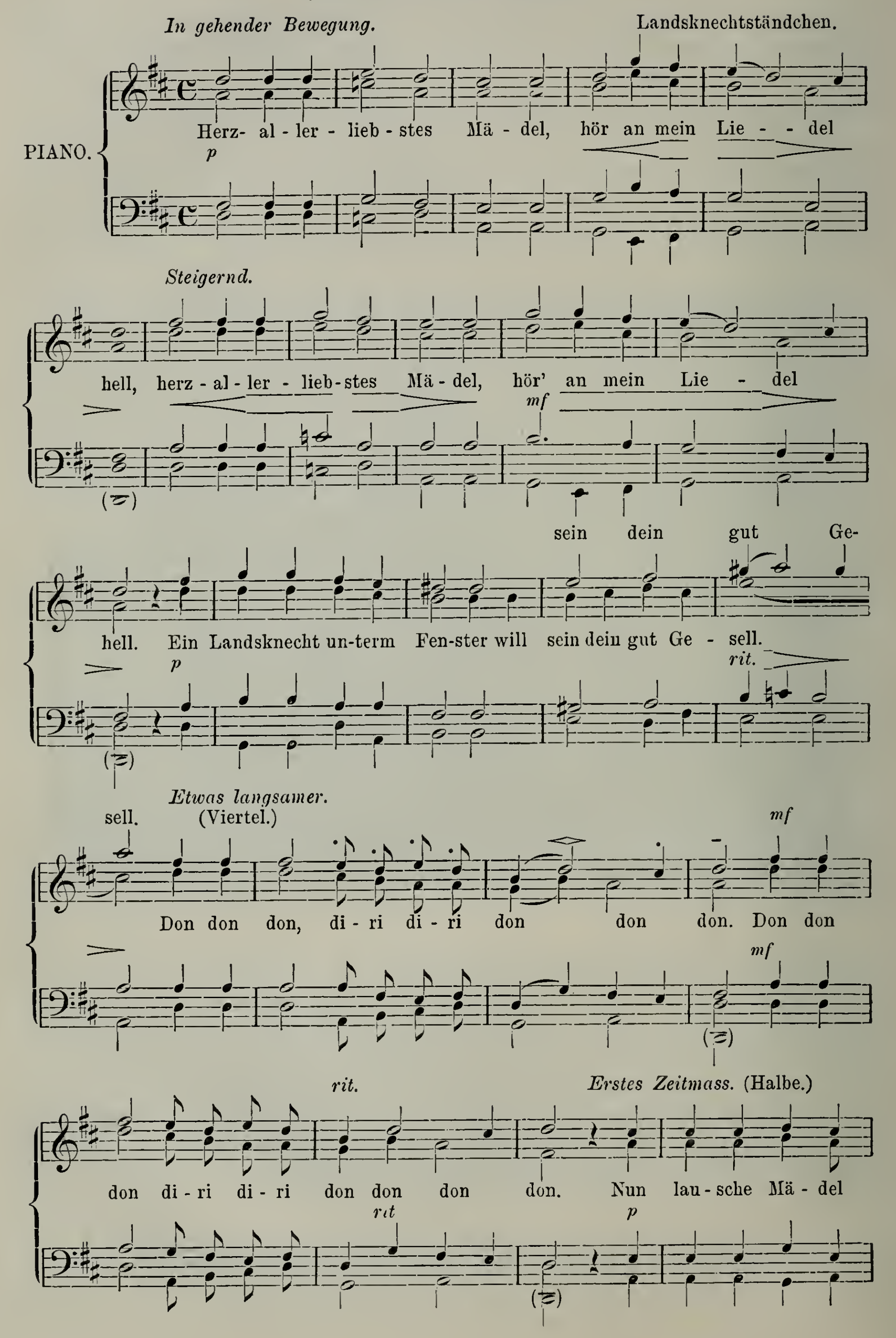
Abends gern vor die Kastelle an den Strand, wo die Gaukler ihre „Morescos", komische Szenen, Gemenge von Tanz, Gesang und Gebärden zum besten gaben; unterm Volke selbst sang man die flotten Villanellen, während in Norditalien die feinere Frottole,[2] in Venedig selbst die gröbere Villote zu Hause war. Selbst niederländischen Komponisten, die nach Italien kamen, machte es oft vielen Spaß, solche Lieder mit humorvoller Nachahmung der primitiven Bauernquinten zu setzen. Als Beispiel einer Frottola sei hier des Orlandus Lassus berühmtes „Landsknechtständchen" mitgeteilt:

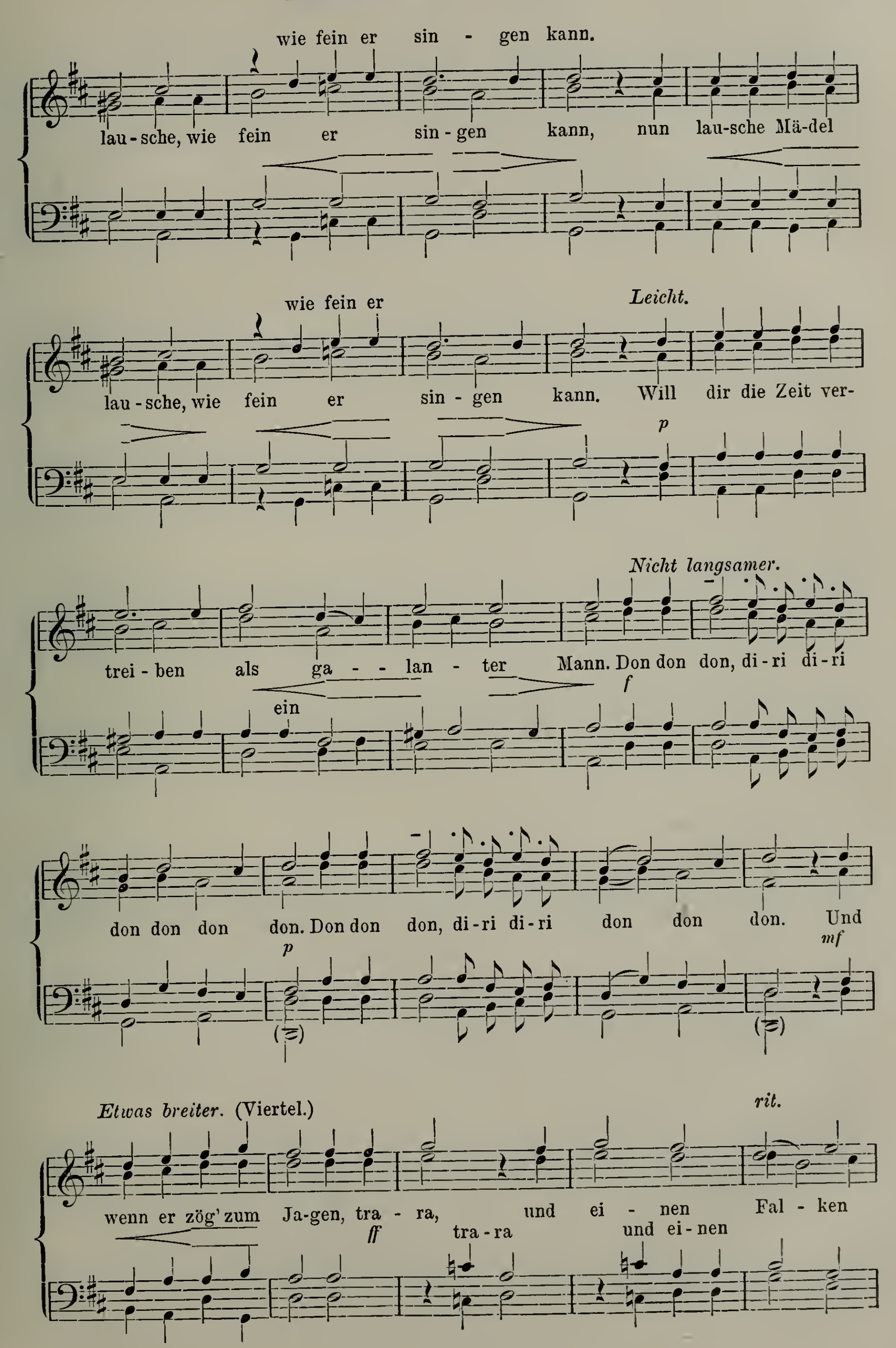
---

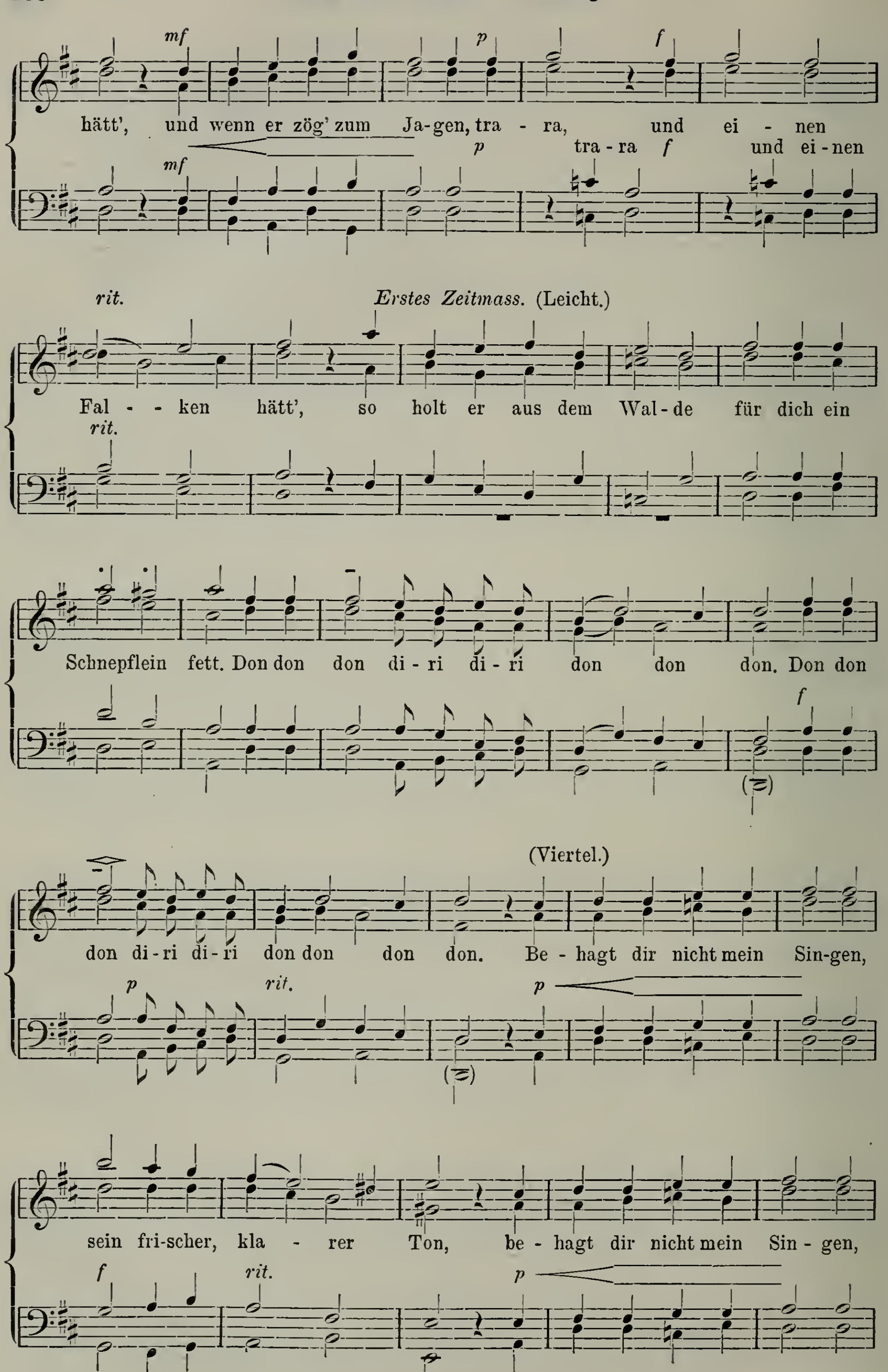
[1] Die Strambotti (*rispetti d'amore*) sind Lieder mit Instrumentenbegleitung.

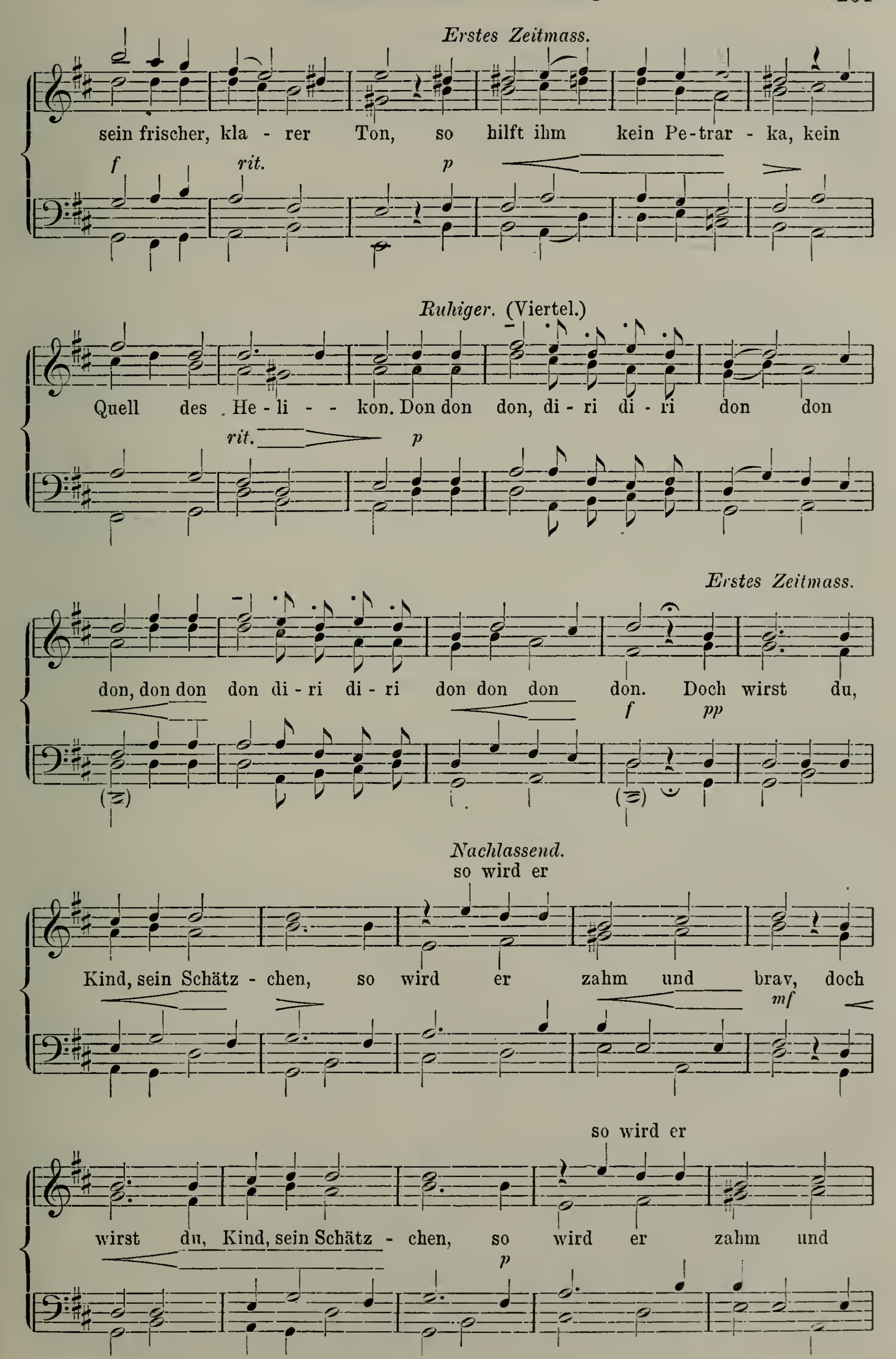
[2] R. Schwartz, V. f. M. 1886. — Die Frottola hat mehrere Strophen, ist meist streng vokal und läßt akkordische Partien mit schlicht imitierenden abwechseln.
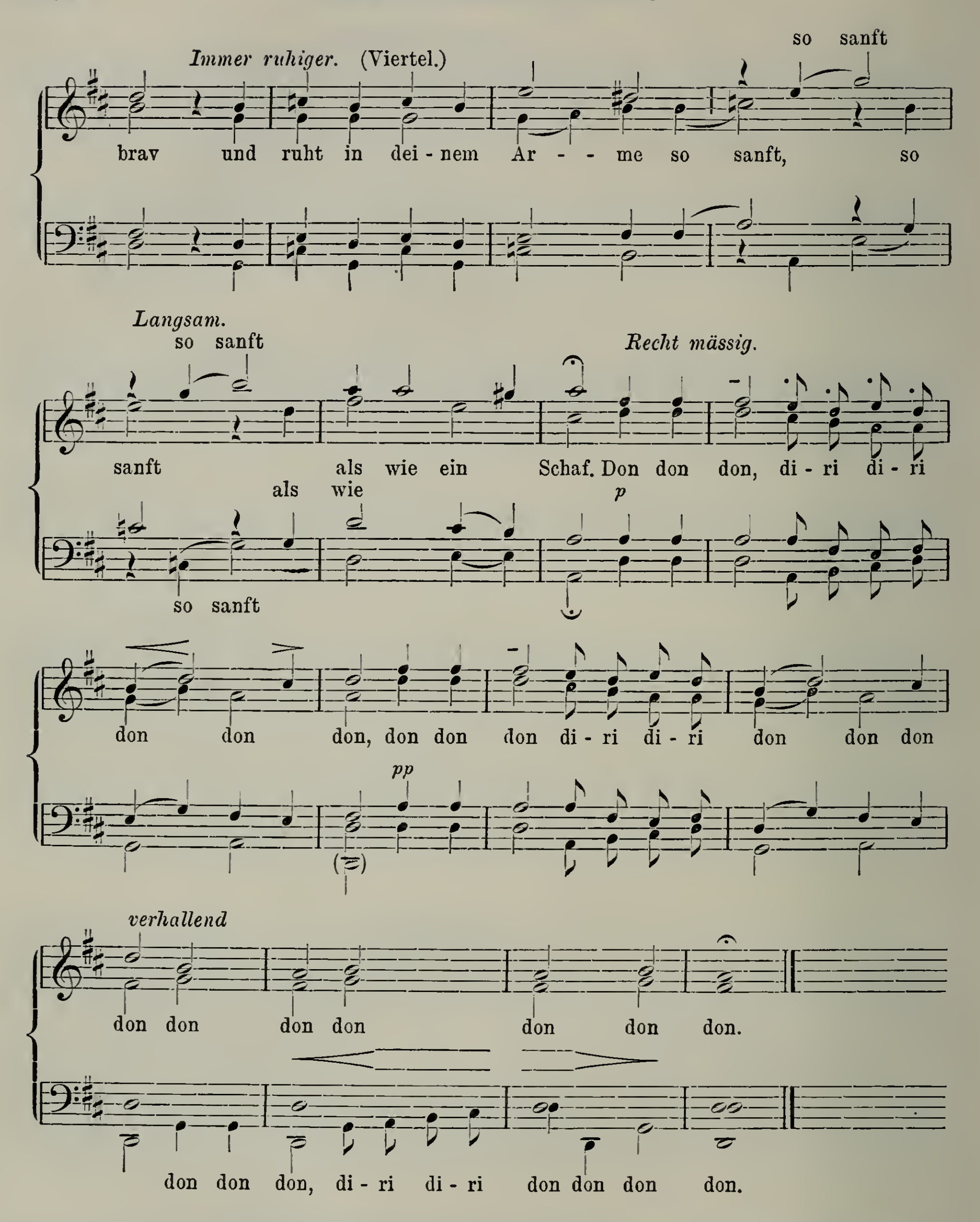
ORLANDUS LASSUS.




wie fein er sin - gen kann.
lau-sche, wie fein er sin-gen kann, nun lau-sche Mä-del
wie fein er
Leicht.
lau-sche, wie fein er sin-gen kann. Will dir die Zeit ver-
p
Nicht langsamer.
trei-ben als ga - - lan - ter Mann. Don don don, di-ri di-ri
ein
f
don don don don. Don don don, di-ri di-ri don don don. Und
p
mf
Etwas breiter. (Viertel.)
rit.
wenn er zög' zum Ja-gen, tra - ra, und ei - nen Fal - ken
ff
tra-ra
und ei-nen


mf
p
f
hätt', und wenn er zög' zum Ja-gen, tra - ra, und ei - nen
p tra - ra f und ei - nen
mf
rit.
Erstes Zeitmass. (Leicht.)
Fal - - ken hätt', so holt er aus dem Wal-de für dich ein
rit.
Schnepflein fett. Don don don di - ri di - ri don don don. Don don
f
(Viertel.)
don di-ri di-ri don don don don. Be - hagt dir nicht mein Sin-gen,
p
rit.
p
sein fri-scher, kla - rer Ton, be - hagt dir nicht mein Sin - gen,
f
rit.
p


Erstes Zeitmass.
sein frischer, kla - rer Ton, so hilft ihm kein Pe-trar - ka, kein
f
rit.
p
Ruhiger. (Viertel.)
Quell des He - li - - kon. Don don don, di - ri di - ri don don
rit.
p
Erstes Zeitmass.
don, don don don di - ri di - ri don don don don. Doch wirst du,
f
pp
Nachlassend.
so wird er
Kind, sein Schätz - chen, so wird er zahm und brav, doch
mf
so wird er
wirst du, Kind, sein Schätz - chen, so wird er zahm und
p



Eine noch höhere künstlerische Stufe, eine veredelte Liedform stellt dann das meist fünfstimmige *Madrigal* dar: in ihm vollzieht sich innerhalb der Kunstmusik am energischsten ihre Wiederannäherung an die Poesie. Das Wort dient der „Stimme“ nicht als bloße Stütze, sondern wird von ihr illustriert; kecke Chromatik durchbricht oft das herkömmliche Gesetz der Kirchentonarten. Was Wunder, wenn dies Genre (wofür eine des strophischen Zwangs enthobene, freie dichterische Form in Schwang kam) als Erlösung von beschwer-

licher Kunstgelahrtheit begrüßt ward. Einer der ersten Madrigalkomponisten ist Willaert[1]; doch datiert die Mode erst seit dem Erscheinen der Sammlung des Niederländers Arcadelt (Venedig 1538), die in einem Menschenalter 16 Auflagen erlebte. Alles warf sich auf das Komponieren von Madrigalen, worin sich bald gewisse stilistische Eigentümlichkeiten, z. B. Echoeffekte, ausbildeten. Voran Willaerts Schüler Verdelot und Cyprian de Rore (*Madrigali cromatici*, Venedig 1542). Das Madrigal — für den Zweck des leichteren Amüsements sorgten noch immer die Villanellen des Donati oder des Mantuaners Gastoldi Singtänze (*Balletti*) — war damals eben die „gute" Haus- und Kammermusik, wie dreihundert Jahre später das Streichquartett. Daß es seine Hauptpflege bei der hochgebildeten Aristokratie Italiens fand, läßt sich begreifen.

Über die weltliche Instrumentalmusik Italiens sind wir nur unzureichend unterrichtet. Die meisten Kompositionen jener Zeit sind *per sonar e cantar*, zur vokalen und instrumentalen Ausführung bestimmt. In den verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Musik wechselte die Vorliebe für diese oder jene Wiedergabe. Das 16. Jahrhundert bevorzugte jedenfalls den gesangsmäßigen Vortrag. Sehr häufig geschah es aber auch damals, daß man, wenn man nicht alle Stimmen mit Sängern besetzen konnte, die übrig bleibenden auf Instrumenten spielen ließ. Als reine Spielmusik lösten sich zunächst die Tänze ab und der von den Florentinern nach Art der weltlichen Spielmannskunst gepflegte Gesang zur instrumentalen Begleitung (Baß und Geige) dauerte, wenn auch in den Hintergrund gedrängt, fort. Graf Castiglione sagt im „Corteggiano" (1547): „Wahrhaft schöne Musik scheint es mir, daß man wohl und richtig aus dem Buche zu singen verstehe, doch sehr viel schöner dünkt mich noch das Singen zur Viola, weil hier alle Süßigkeit des Gesanges von einem Sänger kommt, und der Zuhörer weit besser den schönen Vortrag und die Melodie zu erkennen vermag, da sein Ohr nur von einer einzigen Stimme beschäftigt ist."

Im 15. Jahrhundert wird die Laute[2] neben der Viola nach und nach das beliebteste Hausinstrument. Man spielt darauf entweder Tänze (Pavane, Piva, Saltarello, Calata) oder Priameln, Vorspiele, welche gewissermaßen die Stimmung des Instruments erproben mit anschließendem Recercar, d. h. einem imitierend gehaltenen Satz. Solche alte, in einer besonderen Notenschrift[3] (Tabulatur) meist dreistimmig aufgezeichnete Tänze und Lautenstücke (*tastar de corde*) haben Joan Ambrosio Dalza (1508), Joan Maria, Spinacino u. a. Als Probe hier ein Saltarello Joan Marias in Körtes klaviermäßiger Umschrift:

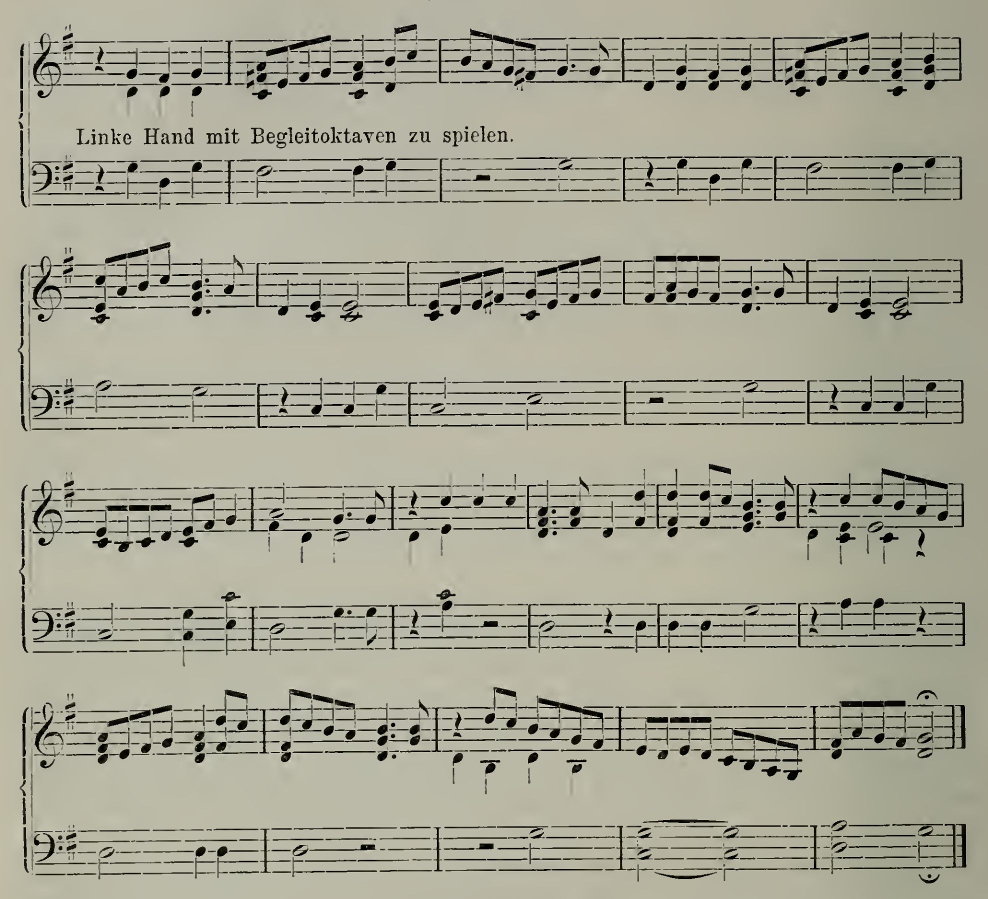
---

[1] Von ihm stammt das erste Gondellied der Kunstmusik: *Un giorno mi prego una vedovella.*

[2] Literatur: Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. (1878); Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh. (P.I.M. 1901); Chilesotti, Lautenspieler des 16. Jahrh. (Leipzig 1891) u. a.

[3] Darüber mehr im Abschnitt über die spanischen Lautenisten.

Saltarello.



Außer den Spielstücken für die Laute gab es zahlreiche Arrangements von mehrstimmigen Vokalsachen (Frottolen, Madrigalen) für das Instrument in der Weise, daß die Oberstimme gesungen, die übrigen Stimmen aber auf der Laute gegriffen wurden. Da sich die polyphone Stimmführung des Originals auf dem Zupfinstrument natürlich nicht treu wiedergeben ließ, strebten die Verfertiger solcher Arrangements mehr nach einer akkordischen Zusammenfassung der Stimmen und so bilden diese „Lauten-Auszüge" die Übergangsglieder zu Gesängen mit akkordisch stützender Begleitung, wie sie am Ende des 16. Jahrhunderts sich hervorwagten. Auch Arrangements und Kompositionen für zwei und mehrere Lauten kommen in Italien bisweilen vór.

2. Rom.

Während in Venedig die Kirchenmusik durch stetige Fühlung mit der Volksmusik oder wenigstens mit dem volkstümlichen Musikempfinden sich in leuchtender Farbenpracht fortschrittsfreudig entwickelte und allmählich italianisierte, vollzog sich im konservativen Rom — aber nicht ohne Kampf —

ein paralleler Vorgang, den man auch als einen Sieg des italienischen Geistes über den niederländischen bezeichnen könnte. In der päpstlichen, bis dahin ganz von Niederländern beherrschten Kapelle wurde 1517 der erste Italiener, Constanzo Festa, aufgenommen, dessen Werke alsbald durch Klarheit und Wohllaut auffallen und sich scharf von denen des durch seine melancholische Grandezza gekennzeichneten Spaniers Morales unterscheiden, der 1540 in die Kapelle eintrat. Es fiel den Romanen auch offenbar leichter als den Niederländern, den Wünschen der Kirche nachzukommen durch eine Beschränkung der polyphonen Künste, durch eine sorgfältigere Beachtung der Deklamation, die Verständlichkeit des Wortes in den Kirchenkompositionen zu bewahren. Dies zeigen die Werke Animuccias, der seinen Ruhm übrigens vor allem seinen hymnenartigen Lobgesängen, den *Laudi spirituali* (1563) verdankt. Die Tendenz der Zeit zur Zügelung der Polyphonie, die sich in Venedig als eine Folge der mehrchörigen Schreibweise aus der akkordischen Zusammenfassung der Stimmen ergeben hatte, war auch in Rom zum Durchbruch gelangt und zwar Hand in Hand mit einer mehr harmonischen, die Lust am Zusammenklang auskostenden Auffassung der Tonkunst, die hier zum achtstimmigen, aber ungeteilten Chorsatz drängte. So sehen wir, wie im natürlichen Ausgleich der Kräfte gerade die Vermehrung der Stimmen, die Steigerung der äußeren Kunstmittel fast paradoxerweise zur inneren Vereinfachung der Musik führt.



Lautenspielender Engel von Melozzo da Forli (Rom).

Um nicht auf die teuren fremden Sänger angewiesen zu sein, gründete der geniale Papst Julius II. eine Anstalt, worin römische Knaben im Kirchengesang unterrichtet werden sollten. Als Lehrer berief er den Organisten Giovanni Pierluigi aus Palestrina, dessen ungewöhnliche Begabung er als früherer Bischof dieser Stadt wohl kannte. Giovanni Pierluigi, oder wie man ihn nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nennt: Palestrina, hatte seine

Ausbildung zu Rom von einem Niederländer erhalten, dessen Einfluß in seinen ersten, dem Papst Julius gewidmeten Messen sich deutlich offenbart. Sein hoher Gönner berief ihn später, trotzdem er verheiratet war, also entgegen den Satzungen in die Kapelle, der er noch unter seinem Nachfolger Marcellus angehörte, bis ihn der rigorose Paul IV. mit einer schmalen Pension entließ. Damals war es, wo er die bittere Erfahrung machte, „daß sich Sorgen und Studien nicht miteinander vertragen, besonders wenn die Sorgen durch äußeres Elend veranlaßt werden. Wer in peinlicher Weise nur für die ehrenhafte Erhaltung der Seinigen arbeiten muß, weiß, wie sehr eine solche Nötigung den Geist vom wirklichen Studium entfernt."[1] Er wurde nun Kapellmeister an verschiedenen römischen Kirchen (Lateran, St. Maria Maggiore, St. Peter) und 1564 musikalischer Vertrauensmann des Tridentiner Konzils, das kurz vorher zu einer Erörterung der Kirchenmusikfrage gelangt war. Eine Partei stimmte für die Rückkehr zum gregorianischen Choral und führte alles ins Treffen, was der natürliche Haß des Dilettanten wider strenge Kunst und wirkliche, offenbare Mißstände ihr an Argumenten zur Abschaffung der Figuralmusik eingab. Andere hingegen, unterstützt durch ein Handschreiben Kaiser Ferdinands I. zu ihren Gunsten, erblickten in der polyphonen Musik „doch auch eine Aneiferung zur Andacht" und verlangten bloß, daß die Verständlichkeit der liturgischen Worte gewahrt und die weltlichen Lieder nicht mehr eingeflochten werden sollten. Im Sinne dieser Gemäßigten einigte sich der aus den Kardinälen Borromeo und Vitellozzi bestehende Ausschuß, und man berief nun Palestrina (dessen „Improperien" die Aufmerksamkeit des Papstes Pius IV. erregt hatten), um die praktische Durchführbarkeit der tridentinischen Forderungen zu erproben. Palestrina legte einige Messen vor, wovon namentlich die Missa papae Marcelli die Bewunderung der Kirchenfürsten hervorrief. In der Missa super voces musicales entzückte besonders der seraphische Klang eines Chors von vier hohen Stimmen im Crucifixus. Von einer Ausschließung der Figuralmusik war fortan keine Rede mehr. Palestrina erhielt für seine Verdienste den Titel eines päpstlichen Komponisten *(Maestro compositore*[2]*)*; er lehrte auch an der Musikschule Naninis und leitete die Musik in den Bet-


Palestrina.

[1] Aus der Widmung seiner Lamentationen an den Papst Sixtus V.
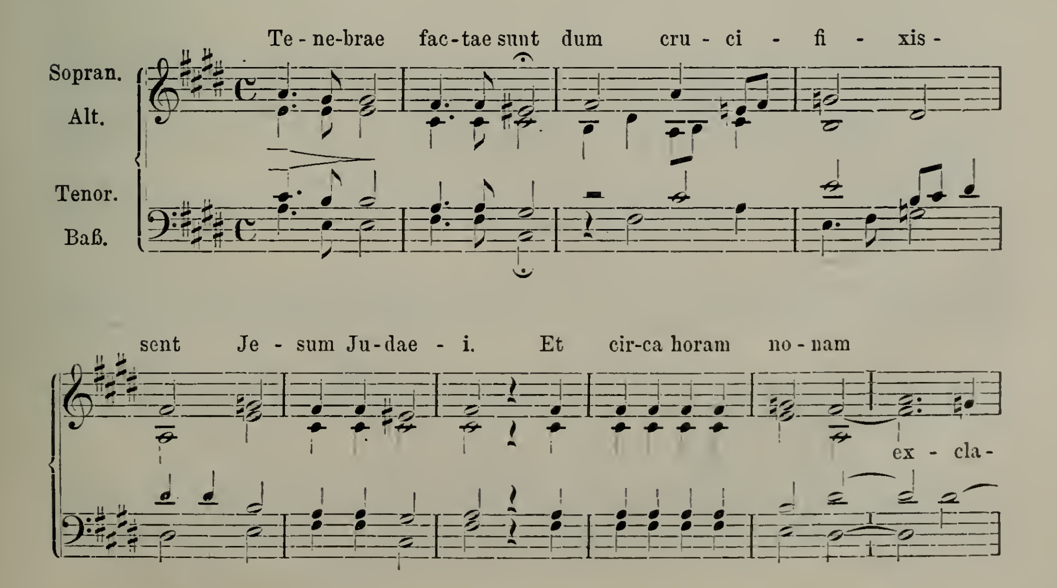
[2] Diesen Titel hat nach ihm nur noch Anerio geführt. Die Bemühungen des Papstes Sixtus V., Palestrina zum Kapellmeister an der Sixtina wählen zu lassen, scheiterten an dem Widerspruch der Kapellensänger.
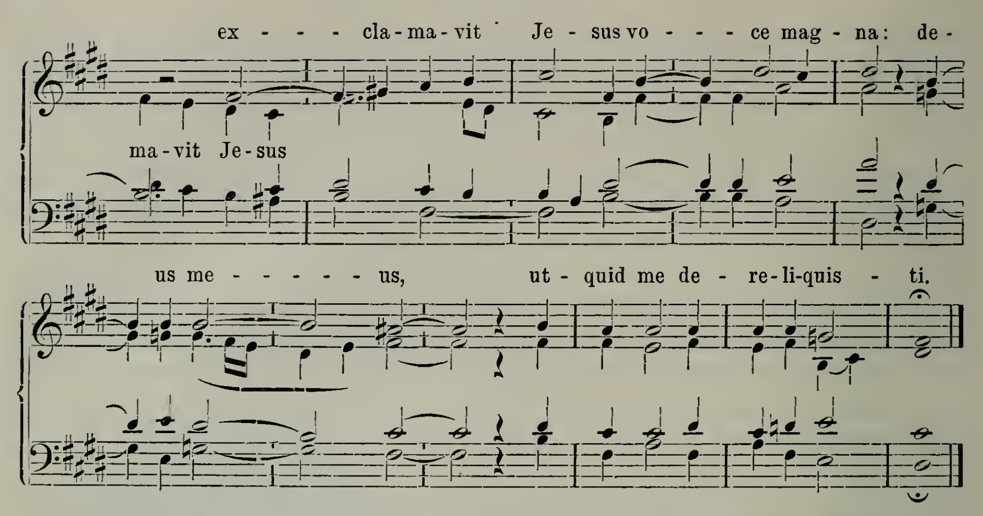
versammlungen (Oratorien) seines Freundes, des heil. Neri. Papst Gregor XIII. übertrug ihm die Revision der alten Kirchengesänge, doch vermochte er diese Aufgabe trotz der Beihilfe seines Schülers Guidetti nicht mehr zu vollenden. Eine zweite Heirat hatte ihn (1581) in so günstige Vermögensverhältnisse gebracht, daß er daran gehen konnte, seine Werke drucken zu lassen. 1592 huldigten ihm vierzehn norditalische Komponisten durch die Widmung eines Sammelwerkes; zwei Jahre später, am 2. Februar, starb er im 68. Lebensjahre.

Der nach Palestrina benannte Vokalstil ist freilich keine Neuschöpfung, erscheint auch bei ihm nicht in allen Werken gleich ausgeprägt. Die Tendenz nach äußerer Einfachheit und die Kunst des Satzes eher zu verbergen als mit ihr zu prunken, kanonischen Künsteleien, die Üppigkeit des Stimmengerankes zu beschränken und sich der instrumentalen Stimmführungen völlig zu entledigen, hatte ja auch einige seiner Vorgänger schon ergriffen. Palestrinas individuelles Genie verlieh diesem Stil eine vertiefte Wirkung und wen würden seine bedeutendsten Werke, vor allem die Improperien, die Marcellus-Messe und das Stabat mater, nicht mit dem Ausdruck überirdischer Weihe ergreifen? Sie bilden mit die wunderbarsten künstlerischen Besitztümer der katholischen Kirche.

Ruhig, in feierlichen Dreiklangsfolgen, schreiten die Stimmen fort, aber auch wo sie sich kunstvoll verschlingen, sich kreuzen, fliehen und wieder vereinigen, bleibt ihr Gewebe klar und wahr, weil seine Disposition aus einem lichten, harmonischen Geiste, aus dem innigen Erfassen des Wort- und Satzsinnes hervorgeht. Engelmilde Verklärung, sanfter Wohllaut und weltentrückte Weihe ist das Merkmal dieser wahrhaft beseligenden Musik.

Hier eine Probe des Palestrina-Stils:
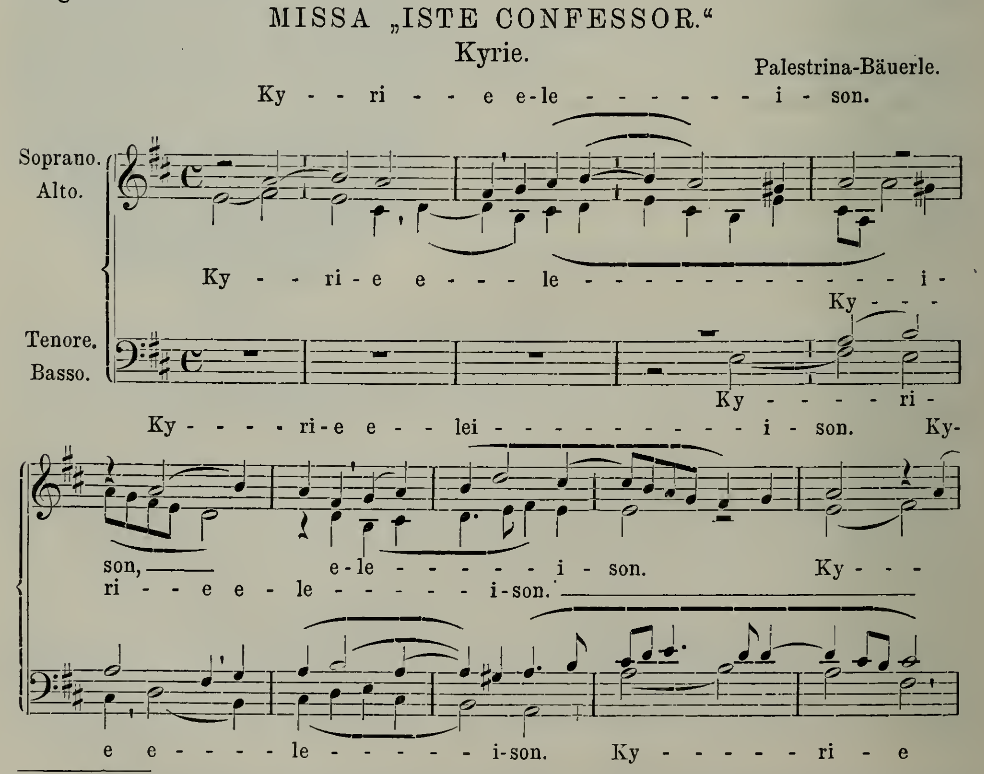




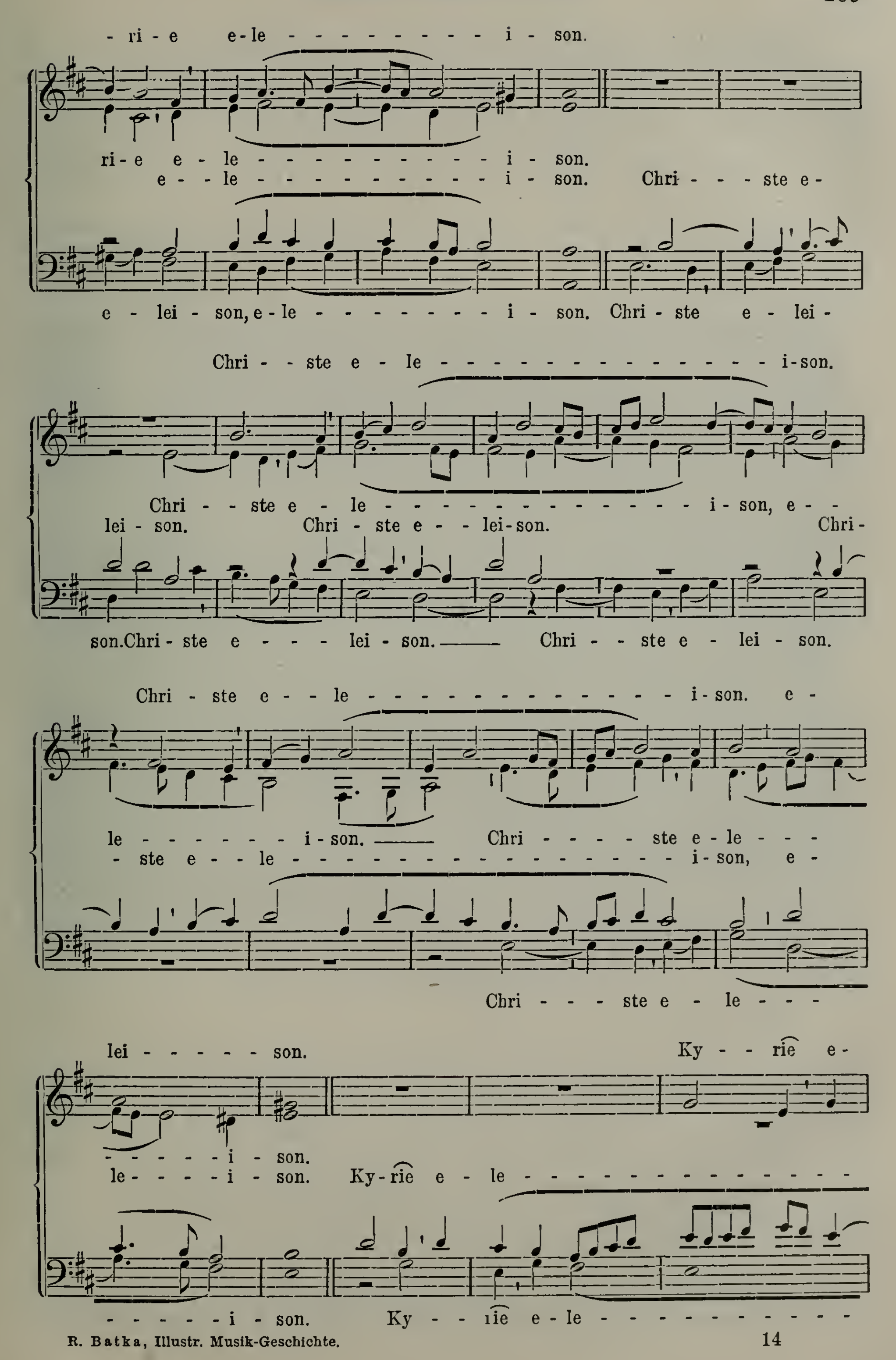
Aber nicht immer hält sich Palestrina in dieser schlicht harmonischen Weise und darum sei auch als ein Bild seiner klaren, aber kunstvollen Polyphonie das Kyrie seiner Messe *Iste confessor* nach H. Bäuerles Ausgabe hier mitgeteilt:[1]
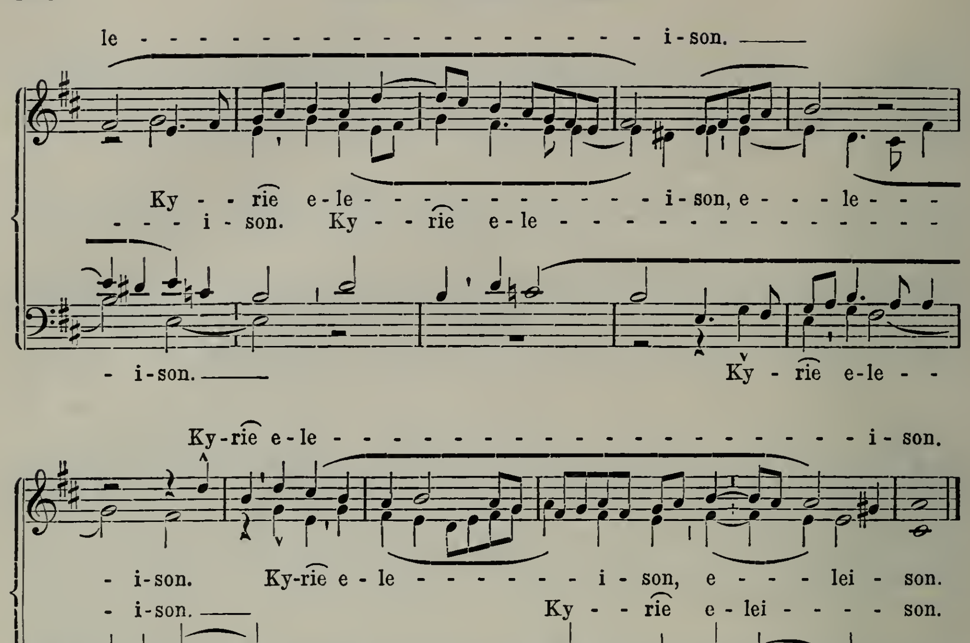
MISSA „ISTE CONFESSOR."

Kyrie.
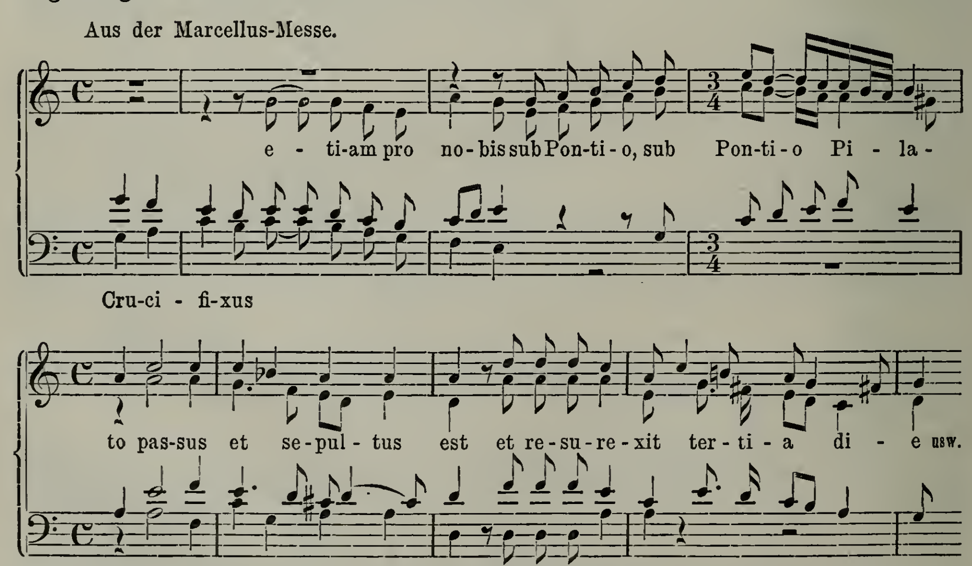


[1] Mit besonderer Erlaubnis des Herausgebers. Das Kyrie zerfällt in drei Abschnitte, deren jeder aus einem Motiv des Vesperhymnus *Iste confessor* (nach dem die Messe heißt) gearbeitet ist.


- ri - e e - le - - - - - - - - - i - son.
ri - e e - le - - - - - - - - - - - i - son.
e - - le - - - - - - - - - - - i - son. Chri - - - ste e -
e - lei - son, e - le - - - - - - - - - i - son. Chri - ste e - lei -
Chri - - ste e - le - - - - - - - - - - - - - - i - son.
Chri - - ste e - le - - - - - - - - - - - - - - i - son, e - -
lei - son. Chri - ste e - - lei - son. Chri -
son. Chri - ste e - - - lei - son. Chri - - ste e - lei - son.
Chri - ste e - - le - - - - - - - - - - - - - i - son. e -
le - - - - - - - i - son. Chri - - - - ste e - le - - -
- ste e - - le - - - - - - - - - - - - - - - i - son, e -
Chri - - - ste e - le - - -
lei - - - - - son. Ky - - rie e -
- - - - - - i - son.
le - - - - i - son. Ky - rie e - le - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - i - son. Ky - - rie e - le - - - - - - - - - -



Und als Probe seiner allerdings selten hervorbrechenden melodischen Begabung:



Palestrina war seit 1571 Lehrer an einer Musikschule des Giovanni Nanino. Dieser, sein gleichnamiger Neffe und Suriano verehrten Palestrina

als ihr Haupt und übten seine Kunst nach seinem Vorbild. Man begreift sie und seine Nachfolger unter dem Namen der „römischen Schule“. Die meisten gehörten der päpstlichen Sängerkapelle an, wo seit dem Tridentinischen Konzil eine gründliche Revision des Repertoires Platz gegriffen hatte, da man alle älteren Kompositionen, die sich nicht der Art Palestrinas näherten, außer Gebrauch setzte. Man zählt zu dieser römischen Schule die Brüder Anerio, Ludovico da Vittoria und Giovanelli (um 1500), dann den Komponisten des berühmten zweichörigen Miserere, Gregor Allegri († 1652)[1], Agostini,



Die sixtinische Kapelle zu Rom.

Cifra, die beiden Mazzochi, Benevoli, Bernabei, Bai und als Ausläufer ins 18. Jahrhundert Pitoni und Steffani. Mit dem Aufkommen der Oper sank ihre Bedeutung; doch behaupteten sie sich durch das Festhalten am reinen Vokalstil (a cappella) als selbständige Gruppe innerhalb der Kirchenmusik. Im übrigen bewahrten sie den Stil ihres Großmeisters keineswegs treu, sondern trieben seine Idealität zur Manier, verkünstelten ihn gar wieder

[1] Für dieses Werk war das Verbot, die Repertoirestücke der päpstlichen Kapelle in Kopien zu verbreiten, besonders eingeschärft, was das „Miserere“ mit einem geheimnisvollen Nimbus umgab. Mozart schrieb es als Knabe bekanntlich aus dem Gedächtnis nieder und bald darauf erwirkte sich Burney die Erlaubnis zur Veröffentlichung.

durch Häufung der Stimmen und mehrchörige Schreibweise, ja seine Werke selbst wurden seit dem 17. Jahrhundert seltener aufgeführt. Er war zum beinahe mythischen Repräsentanten einer vergangenen Epoche geworden, bis man ihn zu Beginn des 19. Jahrhunderts gleichsam aus dem Todesschlaf wieder erweckte.

Die Palestrina-Renaissance ist das Verdienst seines Biographen Baini (Rom) und der Deutschen Proske, Winterfeld, Thibaut etc. Aber man irrte vielfach bei der Aufführung seiner Werke, indem man sie einförmig, in langgezogenen Tönen absang, statt das den einzelnen Stimmen innewohnende Leben durch ausdrucksvolle Deklamation zu entfesseln und die richtigen dynamischen Abstufungen für sie zu treffen. Einer der ersten in Deutschland, die dieses Verständnis für den hier angemessenen Vortrag als Künstler praktisch betätigten, war Richard Wagner in seiner Ausgabe des Stabat mater (Leipzig, Kahnt). Methodisch, auf wissenschaftlicher Grundlage, gewann die Regensburger Schule (unter ihrem Leiter Fr. X. Haberl) den echten Stil für die Wiedergabe seiner Schöpfungen. Die neue Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, unter Haberls Redaktion, umfaßt 33 Bände und zwar 7 Bände Motetten (insgesamt 179), 15 Bände Messen (insgesamt 93), 2 Bände Madrigale, je 1 Band Offertorien, Hymnen, 5 Bände Lamentationen, Litaneien, Magnificat. Eine Ausgabe der Motetten in modernen Schlüsseln besorgte Bäuerle (Regensburg, Pustet).

Die weltliche Musik wurde in Rom natürlich auch gepflegt, nur daß die dominierende Stellung der Kirche dem römischen Kunstleben das kennzeichnende Gepräge gab. Die römischen Meister, Palestrina an der Spitze, haben auch Madrigale komponiert. Nur einer hebt sich als vorwiegend weltlicher Tonsetzer heraus, Luca Marenzio († 1599), der Lieblingskomponist seiner Zeit, den man *il più dolce cigno d'Italia* (den süßesten Schwan Italiens) nannte. Von seinen etwa 600 Madrigalen ist leider noch wenig durch Neudrucke und Ausgaben zugänglich geworden, obwohl sie zu den entzückendsten Schöpfungen der Tonkunst aller Zeiten gehören.[1]

3. Das übrige Italien.

Neben Rom und Venedig bildeten auch andere italische Städte kleinere Zentren eines regen, schöpferischen Musiklebens, das sich namentlich durch die Aufnahme französischer Einflüsse kennzeichnet.

Da war in Ferrara der Musikmeister Vicentino (Schüler Willaerts), der, angeregt durch die griechischen Klassiker, das chromatische und enharmonische Tongeschlecht der Alten erneuern wollte, und ein Klavier (Archicembalo) erfand, das diesen Tonverhältnissen entsprach. Bei einem Aufenthalt in Rom ließ er sich vor der päpstlichen Kapelle mit dem portugiesischen Musiker Lusitano in einen gelehrten Wettstreit über seine Theorien ein, der nicht zu seinen Gunsten entschieden wurde, so daß er seinen Standpunkt hinterher noch

[1] Einiges bei Barclay Squire, Ausgewählte Madrigale (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

in einer eigenen Schrift (*l'antica musica ridotta alla moderna pratica 1555*) verteidigte.

Zu Padua wirkte der ernste Franziskaner Costanzo Porta, ein Schüler Willaerts und kunstreicher Kontrapunktiker, dessen Musik auch zu Rom in hohem Ansehen stand.

In Mantua treffen wir Striggio als Organisten und Lautenspieler und Vorgänger Marenzios in der Komposition von scherzhaften „Intermedien" in Madrigalform, die in Florenz bei Hoffestlichkeiten als Zwischenakte der ernsten Tragödien aufgeführt zu werden pflegten. Ein solches Werk: „Das Geschwätz der Waschfrauen" erschien 1584. Etwas jünger war Marcantonio Ingegneri († 1592),[1] berühmt als Kirchenkomponist. Das „*Tenebrae factae sunt*", das oben als Probe des Palestrina-Stils mitgeteilt worden ist und lang als ein Werk Palestrinas selbst galt, rührt von ihm her. — Verona hat M. Asola, Vicenza den Leone Leoni, zwei hervorragende Kirchenkomponisten seien genannt.'

In Modena war Orazio Vecchi († um 1605), Kapellmeister des Herzogs, berühmt durch seinen *Amfiparnasso* (1594), ein Lustspiel, worin die Handlung pantomimisch von Masken dargestellt wurde, während der Chor den Dialog madrigalisch vortrug. Sehr ergötzlich ist darin eine Parodie des Synagogengesangs und die Imitation von Vogelrufen. Er steht da unverkennbar unter dem Einfluß des französischen tonmalerischen Chansons und wurde der Klassiker des Tierstimmenmadrigals, worin ihm der Venezianer Giovanni Croce mit einem Wettstreit zwischen Kuckuck und Nachtigall (den der Papagei entscheidet) und später der Bologneser Banchieri folgte, von dem wir einen *contrapunto bestiale* zwischen Kuckuck, Eule, Hund und Katze haben.

In Mailand wurde Giovanni Gastoldi berühmt durch seine Singtänze (*Balletti*), die bis ins 18. Jahrhundert hinein beliebt blieben und heute noch zu den bekanntesten heiteren Werken der alten Vokalmusik gehören. Wie köstlich ist z. B. sein „Siegreicher Amor", die Tonmalereien von „Beim Murmeln der kristallnen Quellen" usw., die kunstreiche Faktur mit voller Entfaltung italienischer Sinnenfreude vereinigen.

Neapel endlich weist den Fürsten Gesualdo von Venosa († 1614) auf, der, humanistisch gebildet und wohl durch Vicentino angeregt, die hellenische Chromatik und Enharmonik wieder aufleben lassen wollte, und dadurch in seinen Madrigalen zu völlig freien, sehr „modern" anmutenden Harmonien gelangte.

[1] Vergl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch (1898).
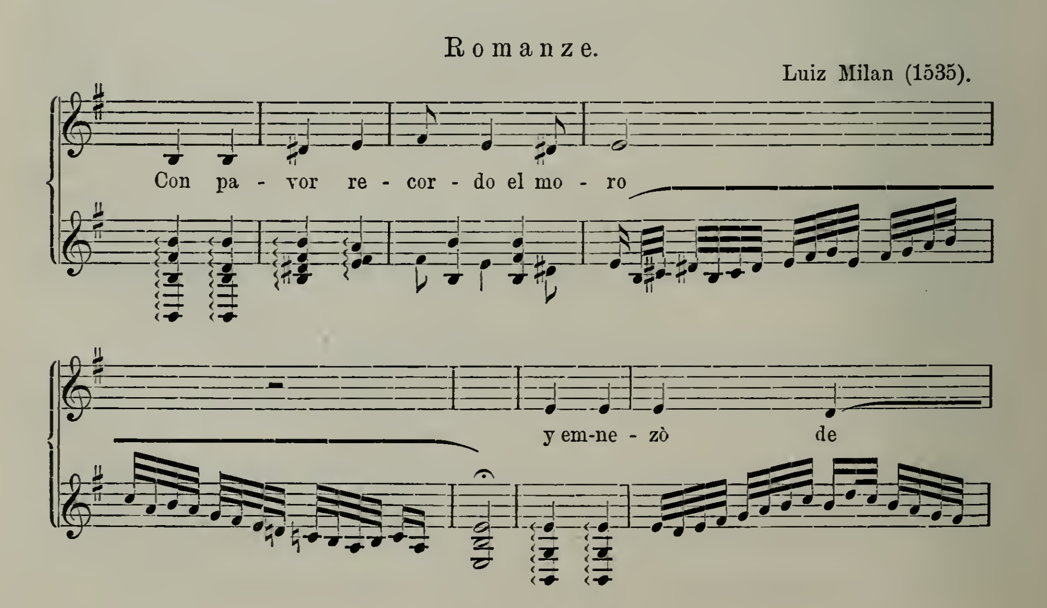
Spanien.

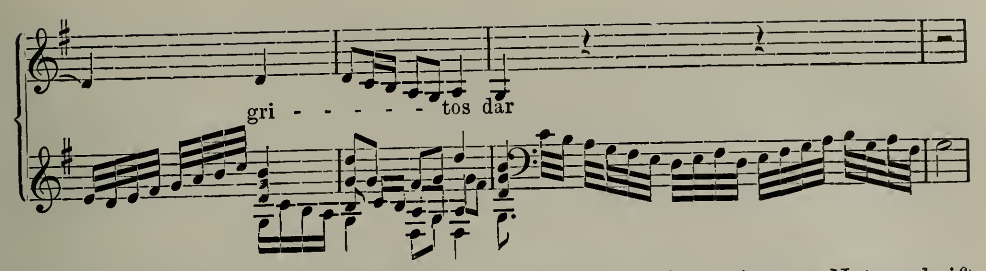
Das älteste Denkmal hispanischer Musik bildet die als „*Cancionero musical*“ 1890 von Barbieri herausgegebene Sammelhandschrift, die dem berühmten Dichter Juan dell' Encina zugeschrieben wird und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entstand. Man vermutet danach, daß die Spanier zu den führenden Musik-Völkern des ausgehenden Mittelalters gehören, und daß die kunstmäßige Pflege der Musik im Lande auf die Gesänge der spanischen Troubadours zurückgeht. Das instrumental begleitete Tanzlied (Ballade) bildet denn auch die erdrückende Mehrheit der überlieferten spanischen Musik. Die Beziehungen Spaniens etwa zur *Ars nova* der Florentiner sind noch unaufgeklärt.

Es ist kennzeichnend, daß die Begleitung der Balladen in Spanien von altersher mit der von den Mauren übernommenen Laute bevorzugt wurde. Die Lieder der alten Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, unter denen Luiz Milan und Alonso de Mudarra hervorragen, hat G. Morphy herausgegeben. Hier eine Probe nach der Riemannschen Umschrift.

Romanze.

Luiz Milan (1535).





Die Spanier zeichneten ihre Lautenstücke in einer eigenen Notenschrift (Tabulatur) auf, welche von jener der Italiener verschieden ist und somit auch für die selbständige Entwicklung der hispanischen Musik spricht. Doch steht die spanische Tabulatur, welche die zu greifenden Bünde des Instruments mit Ziffern bezeichnet, dadurch der italienischen näher als etwa die französische und deutsche, welche an Stelle der Zahlen Buchstaben verwenden.

Der „Cancionero" enthält ferner eine Anzahl sogenannter *Villancicos*, den italienischen Villanellen und Frottolen vergleichbar, reine Vokalsätze, Note gegen Note, aber meist geistlichen Inhalts.

Die polyphone Musik fand ihren natürlichen Mittelpunkt in der Kgl. Kapelle zu Madrid, wo manche Ausländer der niederländischen Schule wie Gombert, Agricola, Crequillon etc. Anstellungen gefunden hatten. In ihre Fußtapfen traten Landeskinder, ein Guerrero, Flecha, der blinde Fuenllana, Cabezon, ja sie gaben bald nicht bloß Musikgelehrte wie Ramos, Spadaro an Italien ab, sondern auch große Meister der Kirchenmusik wie Morales († 1553) und Ludovico da Vittoria († 1613). Wenn sich diese auch der römischen Schule anschlossen und speziell Vittoria, der auf Palestrinas Wunsch seine spanische Tracht ablegte, einer der besten Vertreter des Palestrina-Stils wurde, so unterscheidet sie ein eigentümlicher Zug asketischer Frömmigkeit und tiefer Melancholie von der lichteren, leichteren Art ihrer italienischen Verwandten. Monumentalausgaben dieser spanischen Meister enthalten die von Pedrell herausgegebenen „Denkmäler spanischer Kirchenmusik" (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Durch niederländische Meister scheint der Organist Cabezon († 1566) zu seinen Stücken für Tasteninstrumente angeregt zu sein, die nun in Wettbewerb mit der nationalen Laute traten. Er kennt die Form der Ricercare *(tientos)*, aber noch nicht die Tocarte, und in seinen Variationen *(diferencias)* bestrebt er sich, den Ausdruck der Musik mit jeder Variation zu steigern.

Frankreich.

Seit den Tagen der Pariser Schule hatte die französische Hauptstadt nicht aufgehört, eine der produktivsten Musikstätten zu sein, und der Verleger Attaignant (seit 1527) trug durch seinen Unternehmungsgeist nicht wenig dazu bei, daß Paris hinter den großen italienischen Verlagstädten, Venedig und Rom, nicht zurückblieb. Nach Josquin de Pres wirkten in Frankreich als Kirchenkomponisten Carpentras, Layolle u. a. Doch wurde am bekanntesten Claude Goudimel, der seinen Hugenotten-Glauben 1572 mit dem Leben büßte. Und zwar schreibt sich sein Ruhm nicht etwa von polyphonen Wundertaten her, sondern von seiner einfachen, vierstimmigen Bearbeitung der französischen Psalmen von Marot und Bèze (1565), die erst bei den Kalvinisten und später auch in der protestantischen Kirche Aufnahme fanden.

Eine epochemachende Erscheinung ist Clement Jannequin, der musikalische Vertreter der Epoche Franz I. Er schafft, gefolgt von Thomas Crequillon, Certon, Claude de Sermisy u. a. den neuen französischen Chanson, im Gegensatz zu dem konventionellen, älteren, mit Instrumenten begleiteten, wie ihn Guillaume de Machault in Schwang gebracht hatte. Die neuen Chansons sind sehr lasziv oder von koketter Sentimentalität, verzichten auf komplizierte Reimkünste, lieben kurze Strophen und sind durchaus vokal gehalten. Partien, die Note gegen Note komponiert sind, wechseln mit imitatorisch-polyphonen, so daß man eine französische Adaption der italienischen Frottola vor sich zu haben glaubt. Als *Canzon alla francese* wanderte die neue Spezies dann wieder nach Italien zurück, wo sie namentlich von den Venezianern gern gepflegt wurde. Übertragungen solcher Stücke auf die Orgel (Cavazzoni 1543) wurden beliebt und bildeten die Muster für eine neue Form der Instrumentalmusik, die *Canzon da sonar* (zuerst bei Maschera 1584), die sich mit ihrem lebhaften Wesen, ihren kecken Motiven, ihrem raschen Stimmungswechsel deutlich von dem gemessenen, der Motette vergleichbaren Ricercar unterscheidet. Später kommt für die instrumentale Kanzone auch der abgekürzte Name *Sonata* auf.

Noch in einer anderen Richtung ist Jannequin vorbildlich gewesen. Er schuf eine neue Gattung vokaler Programmusik, die der altflorentinischen Caccia verwandt erscheint. Seine großen Tongemälde *(Inventions musicales,*

Lyon 1544) haben zu ihrer Zeit das größte Aufsehen erregt. Schilderte er doch u. a. Pariser Straßenszenen (*cris de Paris*), eine Hirsch- und eine Hasenjagd, den Gesang der Lerche und Nachtigall und die Schlacht bei Marignano, alles durchaus durch Menschenstimmen. Besonders die „Bataille" hat nachgewirkt. Man hört das Anrücken der Truppen mit Trommeln und einem lustigen Marsch der Querpfeifen, den Kanonendonner, das Prasseln des Kleingewehrfeuers, das Säbelklirren, die Trompetensignale, die Kommandorufe, und zuletzt wie die geschlagenen Schweizer mit dem Geschrei *„toute ferlore bigot"* das Weite suchen, während die Franzosen dazwischen ihr *„Victoria"* schreien. — Es ist bezeichnend, daß sich die Instrumentalisten, besonders die Lautenspieler, auch dieser Tonmalereien bemächtigten und sie in Arrangements wiederzugeben versuchten. Natürlich konnte dies nur ganz unvollkommen gelingen. Aber gerade das Bemühen, den raffiniertesten Schilderungskünsten der Vokalmusik nahezukommen, hat die Ausdrucksmittel der Instrumentalmusik, die Entfaltung ihres technischen Vermögens ganz ungemein bereichert und vorwärts gebracht.

Vom zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts an können wir überhaupt ein Aufblühen des Lautenspiels in Frankreich verfolgen. Die großen Sammlungen von Lautenmusiken, die Attaignant (1529), Phalèse, Le Roy etc. bis auf Besards *„Thesaurus harmonicus"* (1603) bewahren uns die Produktion jener Zeit. Attaignant veröffentlichte auch Tonstücke für Tasteninstrumente, meist Tänze, bei denen es Sitte war, daß die der gravitätischen Pavane folgende, lebhafte Gaillarde aus dem in den Tripeltakt versetzten Motiv der ersteren gebildet wurde.

England.

Als nach der Schlacht bei Bosworth (1485) der siegreiche Heinrich Tudor den Thron von England bestieg, begann das Land sich langsam von den Schlägen zu erholen, die ihm der Kampf der weißen und der roten Rose durch ein Menschenalter geschlagen hatte.[1] Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, welches die Regierungszeit der Königin Elisabeth (1558—1603) umfaßt, war, wie auf allen Gebieten der geistigen und materiellen Kultur, in England auch für die Musik eine Zeit neuen, frisch pulsierenden Lebens. Die polyphone Kirchenmusik fand in Fairfax, Tye, Tallis, Bird und Gibbons, dem „englischen Palestrina", angesehene Meister. Zu außerordentlicher Blüte gelangte das Madrigal, das der Kaufmann Yonge 1588 aus Venedig eingeführt hatte und zu dessen Pflege sich nachmals (1744) ein bis heute bestehender Verein bildete. Die italienische Madrigalliteratur wurde in England fleißig gesungen und eigene Komponisten wie Thomas Morley und der auch als Lautenspieler[2] berühmte John Dowland mehrten den aus der Fremde gekommenen Schatz um manches Kleinod. Man findet Ausgaben altenglischer Madrigale für den praktischen Gebrauch und mit deutscher Übersetzung in den Sammlungen von J. J. Maier (Leipzig, Leuckart) und Barclay Squire (Breitkopf & Härtel).

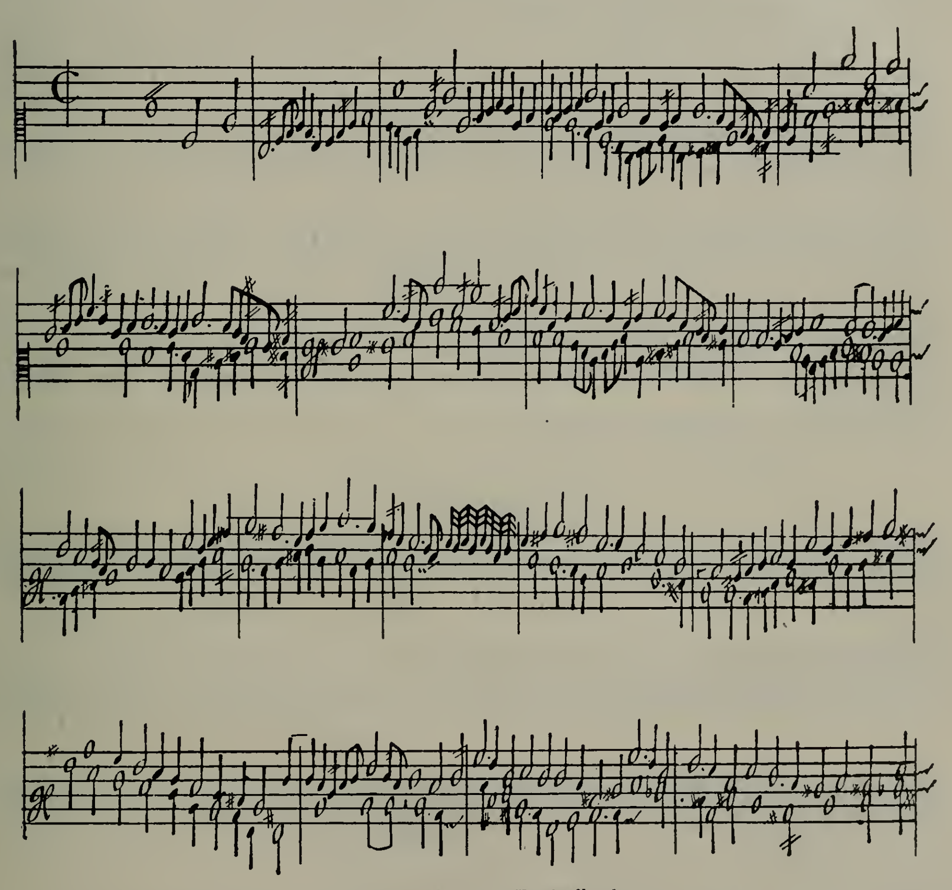


Virginal.
(Vom Titelblatt der „Parthenia".)

[1] Nagel, Geschichte der Musik in England (Straßburg 1894—97).

[2] Die englischen Lautenisten bedienten sich der französischen Tabulatur.

John Dowlands feuriger Verehrer war Shakespeare. Der große Dramatiker verdient seinen Platz auch in der Geschichte der Musik. Nicht nur weil das altenglische Drama es überhaupt liebt, den Dialog mit Liedern zu durchsetzen und sich dem Singspiel zu nähern, sondern weil er eine ganz persönliche, starke Neigung zur Kunst der Töne hatte.[1] Von seinen 14 Lustspielen sehen bloß 3 von der Mitwirkung der Musik ab. In seinem Orchester überwogen die Streicher und Trompeten, doch waren auch Flöten und Pauken



Notenprobe aus dem Virginalbuch.
(Nach Oskar Bie, Das Klavier und seine Meister, München, F. Bruckmann A.-G.)
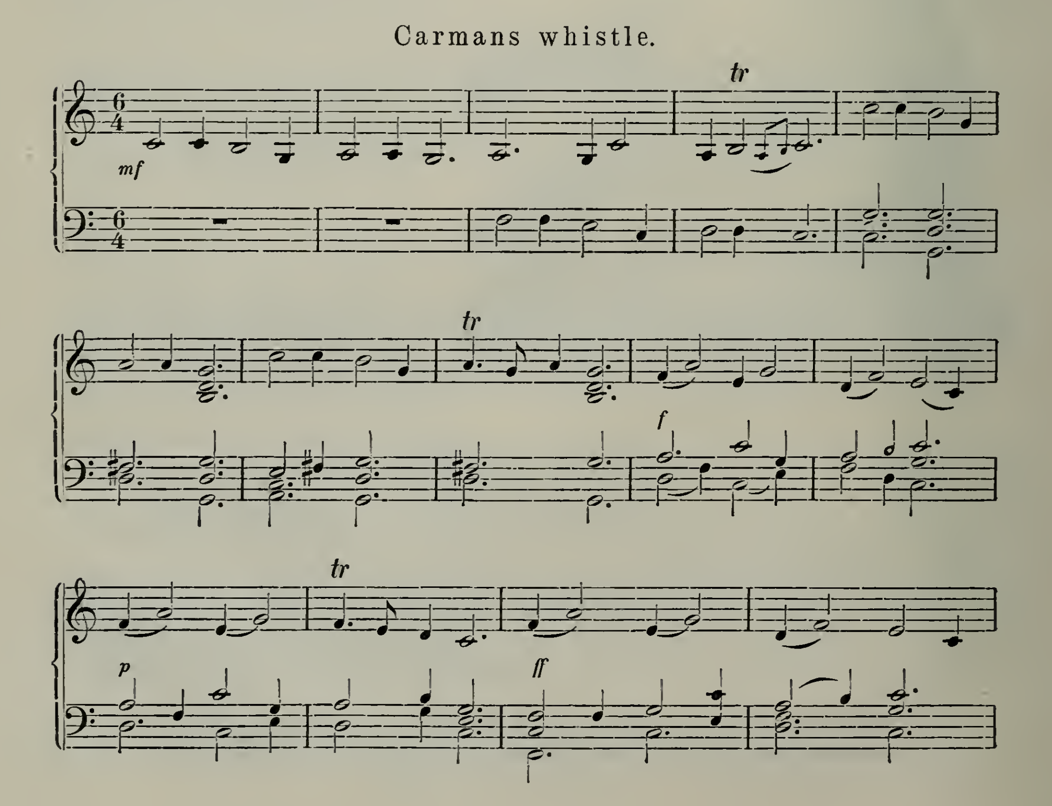
mehrfach vertreten. Als Solist wirkte ein Lauten- und Harfenschläger, bisweilen ein Dudelsackpfeifer.

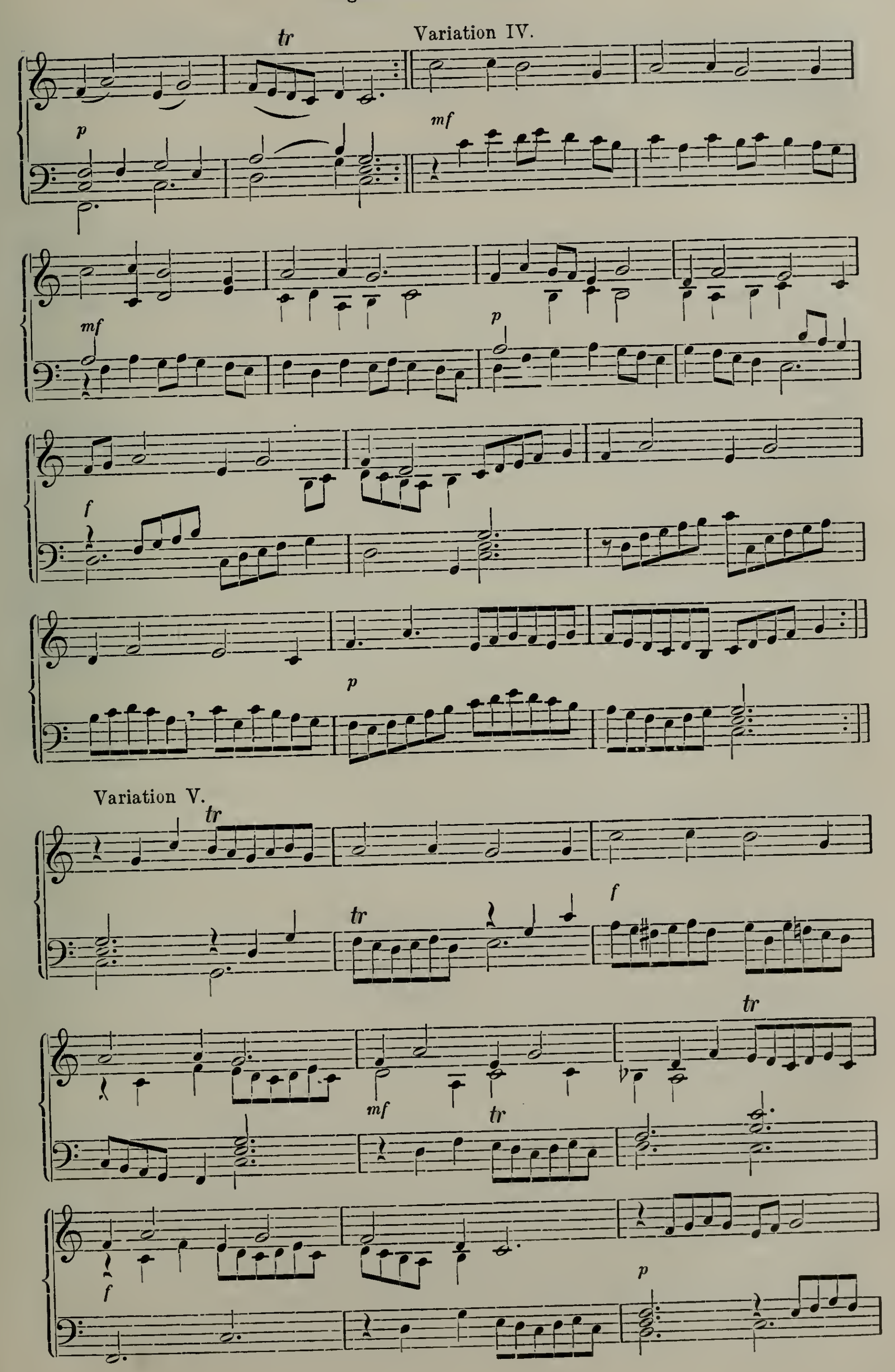
Die originellste Schöpfung der englischen Muse aber ist ihre „Virginalmusik". Spielten die Organisten in der Kirche die geistlichen Chorgesänge auf der Orgel nach, so übertrugen sie beim häuslichen Musizieren Volkslieder
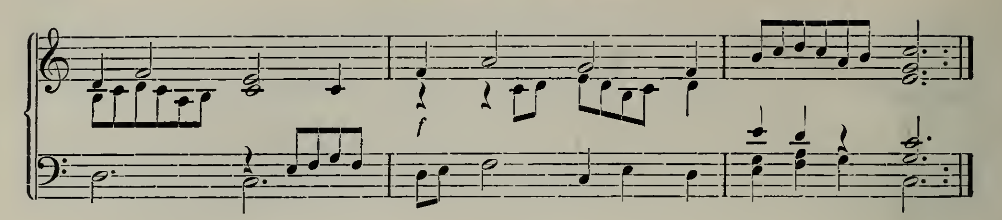
[1] Shakespeares Bemerkungen über Musik findet man gesammelt in Bridges Werkchen „Das Shakespeare-Musikbuch" (Leipzig, Bosworth). Vergl. noch Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. II und Jahrbuch Patria (1902).

und Tänze analog auf das Klavier, dessen Spielweise von jener der Orgel zunächst kaum verschieden war. In Deutschland bevorzugte man die Form des Klavichords wegen der Modulationsfähigkeit seiner Töne; in anderen Ländern das Klavicymbalum (Kielflügel) mit seinen Abarten Spinett und Virginal. Letzteres war auf englischem Boden zu Hause und zahlreiche Tonsetzer (Tallis, Bird, Bull usw.) schufen dafür eine reiche Literatur, die im wesentlichen aus Variationen von Liedern besteht und in ihrer Menge und technischen Durchbildung damals ihresgleichen nicht hatte. Das Bewußtsein von den verschiedenen Qualitäten des Klavier- und Orgelinstruments dringt durch. Das Nachschlagen der Hände bei Akkordgriffen, Brechungen der Harmonie, das schnell hintereinander erfolgende Angeben desselben Tones gehört zu den Errungenschaften dieser Epoche. Giles Farnaby hat sogar schon Stücke für zwei Virginale geschrieben. Die Programmusik war unter den Virginalisten sehr im Schwang. So schildert Munday „Gutes" und „Schlechtes Wetter", Bull die Königsjagd u. dergl. Überliefert ist diese reiche Literatur in zwei großen Sammelwerken, in dem handschriftlichen *Fitzwilliam Virginalbuch* (um 1600) und in der gedruckten *Parthenia* (London 1610). Die erstere ist bei Breitkopf & Härtel herausgegeben worden. Hier als Probe die Fuhrmannsweise (*Carmans whistle*) mit zweien ihrer sieben Variationen:

Carmans whistle.




Variation IV.
tr
p
mf
mf
p
f
p
Variation V.
tr
tr
f
mf
tr
tr
f
p



Die Blüte der Tonkunst, welche England in seiner Virginalliteratur ein völlig selbstgeschaffenes, originelles Genre hervorbringen ließ, nahm in den religiösen und politischen Wirren zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein vorzeitiges Ende. Die Stätten der Kunst verödeten, die Stützen ihrer Existenz wurden den Künstlern zerbrochen. Da zogen die englischen Musiker in Scharen nach dem Kontinent hinüber, wo man sie auf das ehrenvollste aufnahm. So geschah es, daß die künstlerischen Traditionen, die England hinter sich abbrach, in der Musikpflege des Festlandes wieder auflebten und auf die Weiterbildung der Kunst einen bedeutsamen Einfluß gewannen.

Deutschland.

1. Volksmusik.

Während England, Frankreich, Italien an der Entwicklung der Tonkunst seit dem 14. Jahrhundert eifrig arbeiteten, sie jedes in seiner Weise vorwärts brachten, blieb Deutschland geraume Zeit beiseite, ohne an der neuen polyphonen Kultur schöpferisch teilzunehmen. Als der Minnegesang auf den Ritterburgen verklang und der Meistergesang sich in die Singschulen verkroch, waren die verachteten fahrenden Spielleute die einzigen Träger der Musik. Es kam der Kunst nicht wenig zugute, daß in ihnen die Tendenz erwachte, seßhaft zu werden und sich als Stand zu organisieren. Die älteste deutsche Vereinigung bildet die Nicolai-Bruderschaft in Wien (1288), die unter dem Protektorat eines Oberspielgrafen stand und die erst Kaiser Joseph II. auflöste.

Im 14. Jahrhundert schreitet die Verzünftigung fort. Im Elsaß führt ein jährlich gewählter „Pfeiferkönig“ die Geschäfte und hält an „Pfeifertagen“ Zunftgericht. (Ähnlich konstituierte sich 1330 zu Paris die Confrérie de St. Julien des Ménestriers, die ein eigenes Genossenschaftshaus mit einer schönen Kapelle besaß, regelmäßig ihren roy des ménestriers [violons] wählte, bis ihr die Revolution ein Ende machte.) Viele Spielleute kamen nun auch zu festen Anstellungen, da die aufstrebenden Städte sich — wie die Fürsten ihre Hoftrompeter — für Festlichkeiten aller Art Türmer und Pfeifer anwarben. Stundenblasen, Empfangsfanfaren (Intraden), Platzmusik, Aufspielen bei öffentlichen Aufzügen, zu Hochzeiten und Trauerfeiern, zum Tanz auf grünem Anger forderte die Kunst der Spielleute täglich heraus. Diese schlossen sich wieder zu Gilden zusammen und errichteten Musikschulen (Stadtpfeifereien). Von ihnen, die mitten im Volke lebten, stammt wohl die Mehrzahl all der ernsten und heiteren, oft tief gemütvollen Volkslieder, an denen die Deutschen im 14. und 15. Jahrhundert so reich sind, aber auch andere Kreise schufen fleißig mit an den Natur-, Tanz-, Liebes-, Wander-, Scheide-, Jäger-, Landsknecht-, Trink- und Spottliedern und ihren kernigen Weisen, auf die der heutige Musiker so gerne zurückgreift und die von der unerschöpflichen Sangeslust unserer Vorfahren zeugen. Die romantische Meinung, daß ein Volkslied sich gewissermaßen selbst dichte, ist ja heutzutage schon glücklich

abgetan. Immer ist es eine einzelne, schöpferisch begabte Persönlichkeit, die aus dem allgemeinen Volksempfinden heraus, auf Grund der volkstümlichen Technik Volkslieder erfindet. Das ist in einzelnen Fällen sogar genau bezeugt, z. B. durch die Limburger Chronik. „In dieser Zeit (1374) war auf dem Main ein Mönch, Barfüßer-Ordens, der ward von den Leuten aussätzig und ward nit rein. Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt, von Gedicht und Melodeyen, daß ihm Niemand auf Rheinesstrome oder in diesen Landen wohl gleichen möchte; und was er sang, das sungen die Leute gern und alle Meister pfiffen und andre Spielleut führten den Gesang und das Gedicht."

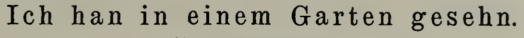
Zum Jahre 1360 verzeichnen die deutschen Chroniken einen gründlichen Umschwung in der Musik. „Sang und Spiel ändern sich in deutschen Landen. In denselbigen Jahren verwandelten sich die Carmina und Gedichte. Dann man bishero lange Lieder gesungen hatte mit fünf oder sechs Gesetzen, da machten die Meister neuwe Lieder, das hießet Widergesang mit drei Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeifenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, daß die nicht also gut war bishero, als nun angangen ist. Denn wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeifer war im Land, der deuchte ihn jetzund nit ein Fliehen." (Limburger Chronik.) Und: „Die Musik ist erweitert worden, denn neue Sänger standen auf und Komponisten und die Figuristen begannen neue Weisen zu verwenden." (Frankfurter Chronik.) Man bringt diese wichtigen, bisher noch nicht genügend aufgehellten Stellen in Verbindung mit dem Durchdringen der volkstümlichen gegen die Kirchentonarten und mit dem Beginn gegenstimmiger Instrumentenbegleitung. Freilich hatte schon fast ein Menschenalter vorher der Domherr Franz von Prag in seiner Chronik beim zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts angemerkt: „Der geteilte (d. i. mehrstimmige) Gesang in Sexten ertönt schon überall beim Reigen und auf den Plätzen. Die gemessenen und feinen Tänze der alten Meister werden nicht mehr getanzt, sondern schnelle, kurze Leiche sind in Mode."
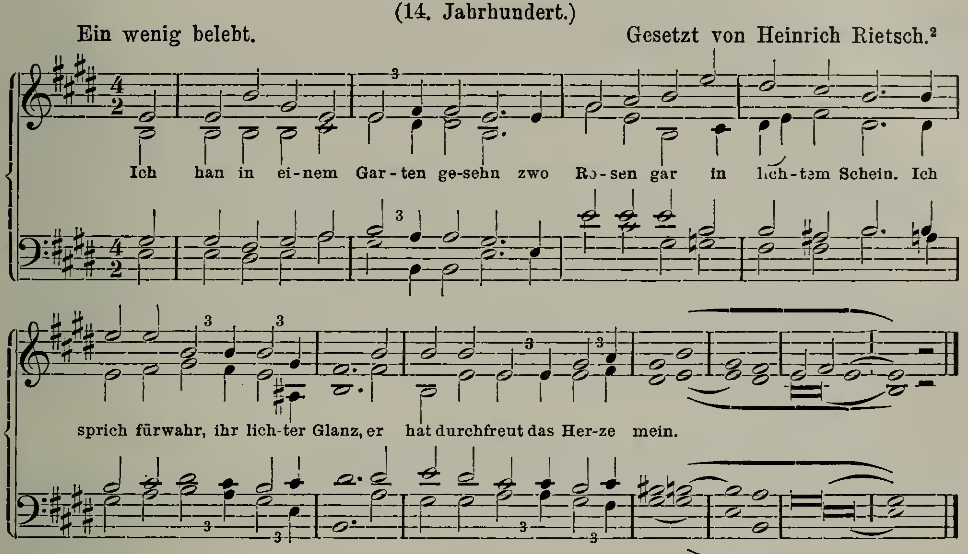
Am Ende des 14. Jahrhunderts ist die Tendenz zum Nationalgesang bereits so mächtig, daß die Kirche ihm entgegenkommt und der Erzbischof Pilgrim von Salzburg den Mönch Johann von Salzburg anregt, lateinische Hymnen sangbar ins Deutsche zu übersetzen und originale Lieder im Volkston zu verfassen, die ausdrücklich auch zum instrumentalen Vortrag bestimmt waren. Sie sind durch die berühmte Monseer (jetzt Wiener) Handschrift aufbewahrt,[1] die uns auch sonst Beispiele des volkstümlichen Gesanges jener Zeit und jener Gegend überliefert. Wir stehen bei den Anfängen einer ungeschlachten, primitiven Mehrstimmigkeit, wie sie ein „Radl" (dreistimmiger Kanon)[2] zu Ehren des hl. Martinus und ein Abendständchen („Nachthorn") zeigen, welch letzteres von einem Pumhart d. i. einem Grundbaß begleitet

---

[1] H. Rietsch und F. A. Mayer, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Berlin, 1896).
[2] Aufgelöst bei Riemann, Handbuch d. Musikgeschichte II 94.

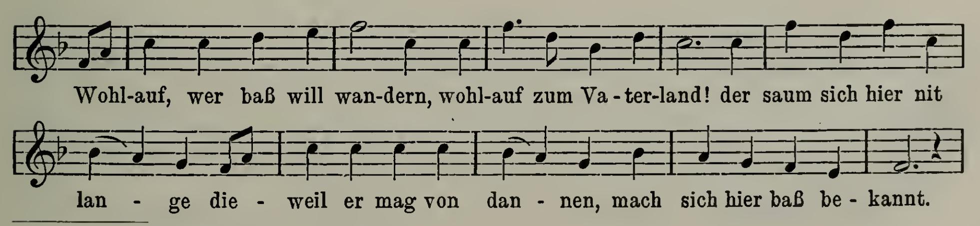
wird.[1] Dagegen ist die Melodiebildung bereits zu bemerkenswerter Ausdrucksfähigkeit gediehen, wie das folgende Lied — das hier mit der harmonischen Unterlage seines Herausgebers, Heinrich Rietsch, mitgeteilt sei — mit seiner innigen Weise bezeugen möge:





Ein anderes Liebeslied der Monseer Handschrift führt den Titel das „Kühhorn", weil es einer Kuhhornmelodie unterlegt ist.

Wir fühlen, wie hier das volkstümliche Durempfinden des Volkes siegreich zur Geltung kommt. Und so sehr beliebt waren die weltlichen Melodien, daß sich kirchliche Kreise entschlossen, ihnen andere, geistliche Texte zu unterlegen. Man nannte solche Umdichtungen Contrafacta („Gegenstücke") und es sind durch diese mittelbare Fürsorge in der Hohenfurter Liederhandschrift[3] eine Menge Volksmelodien aus Südböhmen uns erhalten worden.[4] Da finden wir frische Wanderlieder, die einen Vorklang von Kückens „Wer will unter die Soldaten" bringen:
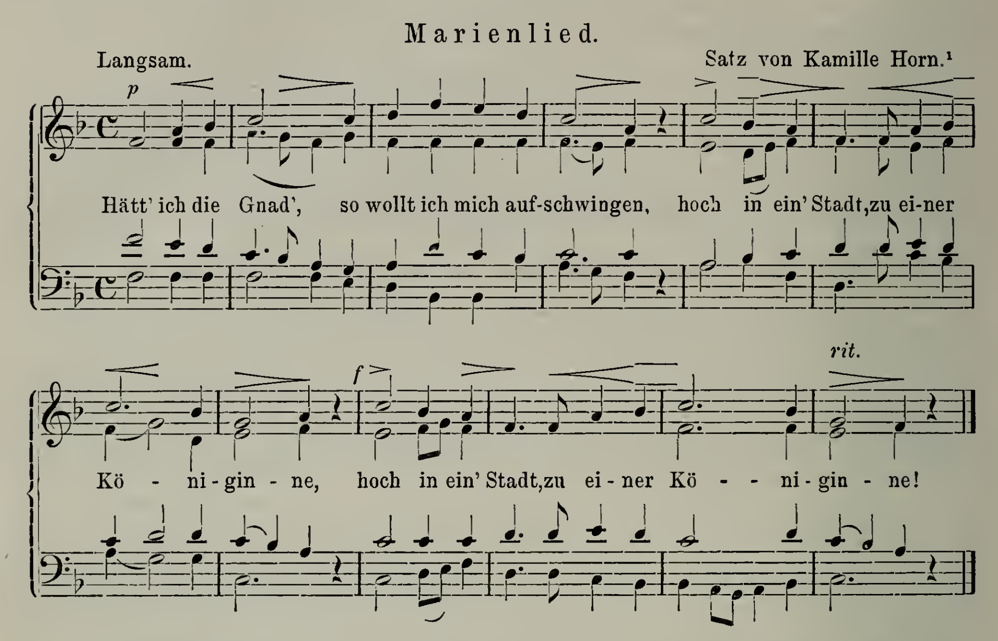


[1] Vergl. unten S. 10.

[2] H. Rietsch und F. A. Mayer, Die Monsee-Wiener Liederhandschrift (Berlin, 1896).

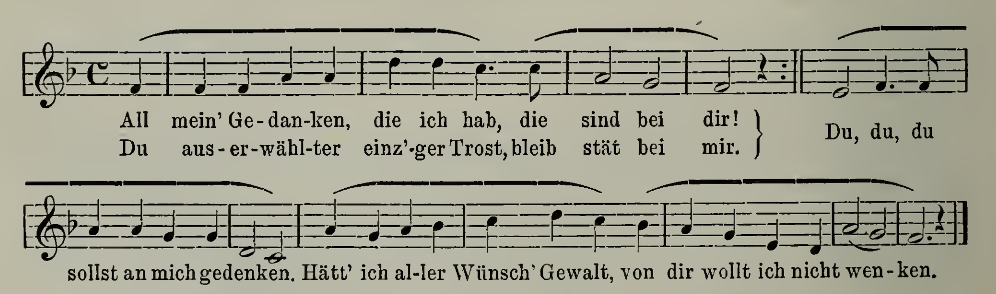
[3] Herausgegeben von W. Bäumker (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

[4] In Westdeutschland pflegte diese Kontrafakten namentlich Heinrich v. Lauffenberg. Auf dem Wege der Kontrafaktur wurde der geistliche Liederschatz um so schöne Gesänge wie „Ich weiß ein lieblich Engelspiel" und „Ich wollt', daß ich daheime wär" vermehrt.

oder andachtsvolle, aus Reminiszenzen an gregorianische Kirchenweisen (die Messe „De angelis") entstandene Gesänge wie das



Die Weisen der Hohenfurter Handschrift sind noch durchaus Monodien. Die ersten kunstmäßig (zu drei Stimmen, mit der Melodie im Tenor) gesetzten altdeutschen Lieder enthält das Lochamer Liederbuch aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, so genannt nach dem früheren Besitzer.[2] Aber nicht nur, daß auch hier die Mehrzahl der Lieder einstimmig ist, so liegt ihr Hauptwert gerade in ihrem melodischen Ausdruck, etwa wie in dem folgenden, der Krone aller altdeutschen Liebeslieder:



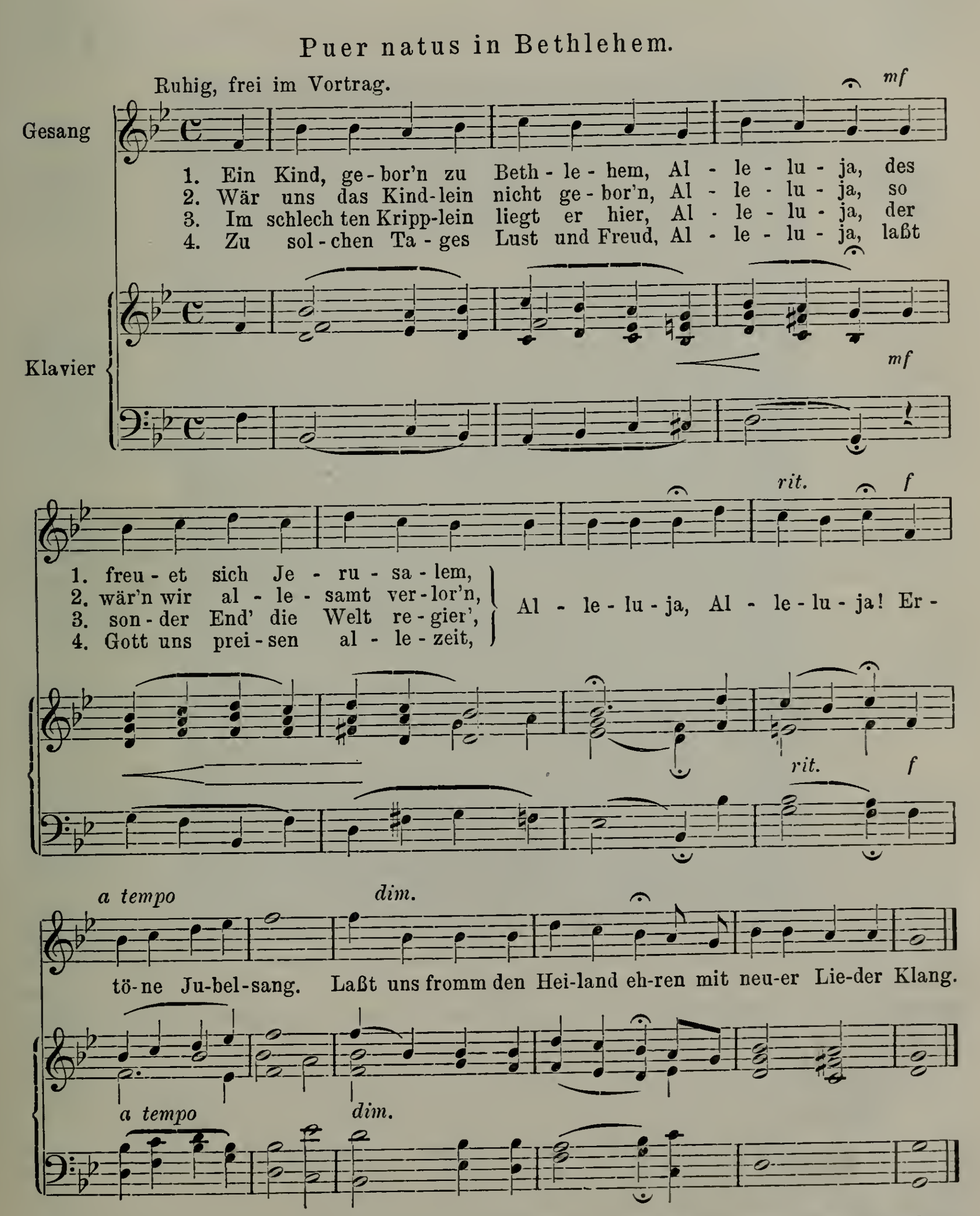
Auch „Entlaubet ist der Walde", „Mir ist ein feins braun Maidelein", „Ich spring in diesem Ringe" reizen die Tonsetzer der Gegenwart immer wieder zu neuen musikalischen Umkleidungen.

[1] Aus: Deutsche Arbeit I (1901).

[2] Dem Juden Wolfflein von Lochamen, der zu Agdorf in Bayern lebte. Die Handschrift ist herausgegeben von Arnold (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1867).

Immer weiter schreitet die Verweltlichung auch des geistlichen Liedes vorwärts und was die Lieder an liturgischer Pose verlieren, gewinnen sie durch die Innigkeit und Frömmigkeit des unwillkürlichen Gefühlsausdrucks. Die würzige Süßigkeit dieser ewigen Melodien mutet am lieblichsten an in den bei den Weihnachts- und Krippenspielen üblichen Gesängen. Man höre das

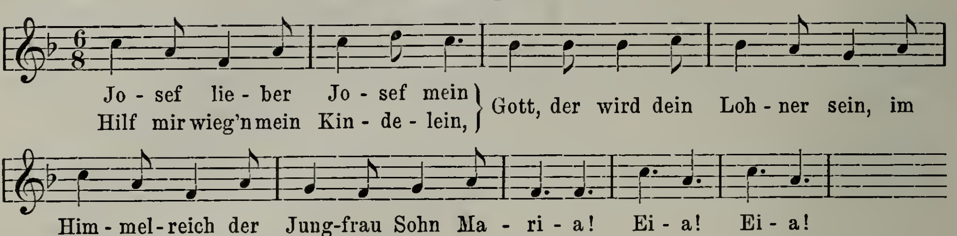
Puer natus in Bethlehem.
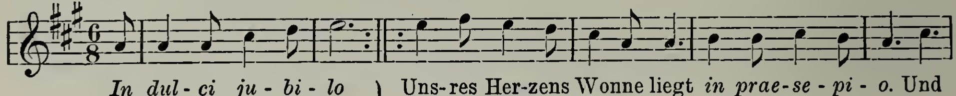


oder das durch Liszt in der „Heil. Elisabeth“ und Wolfrums „Weihnachtsoratorium“ wieder populär gewordene



Kindelwiegenlied.[1]



oder das halb deutsche, halb lateinische



So hatten die Deutschen zu Beginn des 16. Jahrhunderts ihr musikalisches Empfinden gegen den fremden römischen Choral, der ganz der strengen Liturgie bezw. den Geistlichen überlassen blieb, doch durchgesetzt, und ein Hort volkstümlicher geistlicher Lieder war aufgehäuft,[2] aus welchem Luther bei der Einrichtung des deutschen Gesanges im protestantischen Gottesdienste bequem zu schöpfen vermochte.[3]

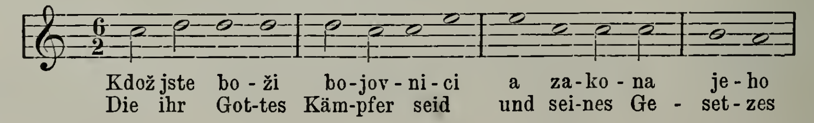
Eine mächtige Beförderung des religiösen Volksgesanges brachte die Reformation. Luthers große Persönlichkeit wirkte auch in musikalischer Hinsicht anregend. Er selbst hat „*musicam* allezeit lieb gehabt" und „wollte sich seiner geringen *musica* nicht um was Großes verziehen". Sie habe ihn, sagt er überströmenden Herzens, oft „erquickt und von großen Beschwerden befreit". Aus dieser inneren Erfahrung und nach klassischer Tradition war er überzeugt, die Tonkunst sei „eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so

---

[1] Eine Verdeutschung des ursprünglich lateinischen Liedes: Resonet in laudibus.

[2] W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied. 3 Bde. (Freiburg i. Br. 1883—91.)

[3] Die hussitische Bewegung des 15. Jahrhunderts in Böhmen hat die Tendenz der Zeit zum geistlichen Lied in der Volkssprache übernommen. Sie war aber der Musik selbst abhold. Die Prager Richtung der Partei bevorzugte die „gemeine Note", d. h. sie stellte eine kleine Zahl einfacher Melodien auf, nach welchen die neu entstehenden Lieder gedichtet und gesungen werden mußten. Die Taboriten wandten sich bei ihrer Abkehr von allem Weltlichen auch geflissentlich vom Volkslied ab und die Gesänge dieser nationalen Eiferer erwuchsen darum auf dem Boden der liturgischen Kunstmusik (des Chorals). Aber Kraft und Rasse drückt sich darin aus. Berühmt wurde ihr Kampflied



dessen wilder Rhythmus die Scharen der deutschen Kreuzfahrer schreckte und nachmals Smetana im „Tabor", Dvořák in „Husitska" als Thema gedient hat. Von Hus selbst rühren keine Melodien sondern nur geistliche Liedertexte her.

die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht" und verdiene „nach der Theologie den nächsten *locum* und die höchste Ehre". Darum wollte er sie „gern sehen im Dienste deß, der sie geben und geschaffen hat". Sein Bestreben auf Vervolkstümlichung des Gottesdienstes führte ihn dazu, nach dem Beispiel der Hussiten den lateinischen Choral durch den Gesang in der Volkssprache zu ersetzen und das geistliche Volkslied, dessen



Martin Luther (nach dem Cranachschen Bilde).

die Deutschen so reiche Schätze besaßen, in der Liturgie selber zu verwenden. Die schönsten gregorianischen Choräle wurden neu übersetzt, die Texte der deutschen Lieder revidiert, neue gedichtet. 1524 [1] lud er zwei befreundete Musiker, Konrad Rupff und Johann Walther (1496—1570) zu sich, und während sie mit der Feder in der Hand vor ihren Notenblättern am Tische saßen, probierte und wandelte Luther im Auf- und Abgehen singend oder auf

[1] Schon ein Jahr vorher hatte Luther „Ach Gott vom Himmel sieh darein", „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" und „Nun freut euch lieben Christen gmein" gedichtet.

der Querpfeife die Weise so lange, bis „alle Noten auf den Text nach dem rechten Akzent und Konzent wohl gerichtet“ waren.[1] Nach dreiwöchiger Arbeit war eine Anzahl Melodien festgestellt, die im selben Jahre als „Erstes geistliches Gesangbüchlein“ zu Wittenberg herauskamen. Weitere vermehrte Ausgaben folgten. Walther gab 1524 ein eigenes Gesangbuch, das Erfurter „Enchiridion“ heraus, das ebenso wie das Klugsche (Wittenberg 1529) und das Babstsche (Leipzig 1545) Gesangbuch noch unter Luthers persönlichem Einfluß stand. Ins Babstsche Gesangbuch waren 14 Nummern aus dem Kanzional der „Böhmischen Brüder“ aufgenommen worden.[2]

Mit diesem stets gemehrten Liederschatz, welchen die ganze Gemeinde nach alter Sitte im Einklang beim Gottesdienste sang, gewann die protestantische Kirche nicht nur einen köstlichen Schmuck ihrer religiösen Feste, sondern auch ein starkes Agitationsmittel. Das Volk sang sich in Luthers Lehre, denn die lapidaren Weisen erklangen nicht als *cantus planus,* sondern in der lebendigen Rhythmik des Volksliedes und übertrugen die elementare Glaubenskraft, die sie künstlerisch neu geformt hatte, mit suggestiver Macht auf ihre Sänger. Der fromme Eifer seiner Anhänger erblickte in Luther — in dem angedeuteten Sinne nicht mit Unrecht — den Schöpfer oder besser gesagt, den Gestalter des deutschen Kirchengesanges. Wieviel unter den ihm zugeschriebenen Liedern sein Eigentum ist, wieviel er übernommen hat, läßt sich im einzelnen kaum mehr feststellen. Sicher ist, daß seine starke Natur auch den entlehnten Melodien den Stempel aufprägte, und daß eine Weise wie das eherne „Ein feste Burg ist unser Gott“ den Geist der Reformation, das Gottesstreitertum in seiner gewaltigen Glaubenskraft zum idealen Ausdruck bringt, mögen immerhin manche Wendungen auch in älteren Liedern vorkommen. In der intuitiven Volkstümlichkeit der Auslese, in der Individualität der Bearbeitung liegt Luthers unvergängliches Verdienst. Die Entwicklung des protestantischen Gemeindegesanges (Chorals) gehört dann in die Geschichte der Kunstmusik. Jedenfalls regte Luthers Vorbild die Lust zur Abfassung geistlicher Lieder in der Muttersprache in den protestantischen Ländern an und Wizel, der 1545 die „unmenschliche Verachtung des lateinischen Gesanges unterm Volk“ feststellt, erzählt, daß „im halben Germanien schier kein Pfarrer oder Schuster in Dorffen also untüchtig ist, der ym nicht selbst ein Liedlein oder zwey bei der Zech mache, das er mit seinen Bawren zur Kirchen zu singen habe.“

Die großen Erfolge, welche der Protestantismus durch die Pflege des geistlichen Volksgesanges erzielte, veranlaßten manche seiner Gegner, ihn mit

---

[1] An anderer Stelle sagt er, wo er von der Eindeutschung lateinischer Gesänge spricht: „Es mus beides, Text und Noten, Akzent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen; sonst ist alles ein Nachahmen wie die Affen tun.“

[2] Die „Böhmischen Brüder“, eine aus dem Hussitismus hervorgegangene Sekte, pflegte mit besonderem Eifer den geistlichen Volksgesang, in dem sich aber — zum Unterschiede von den wilden Taboriten eine friedselige, gottergebene Lebensstimmung ausdrückte. Für die deutschen Anhänger der Sekte übersetzte Michael Weiß (Landskron 1519) das Gesangbuch ins Deutsche.

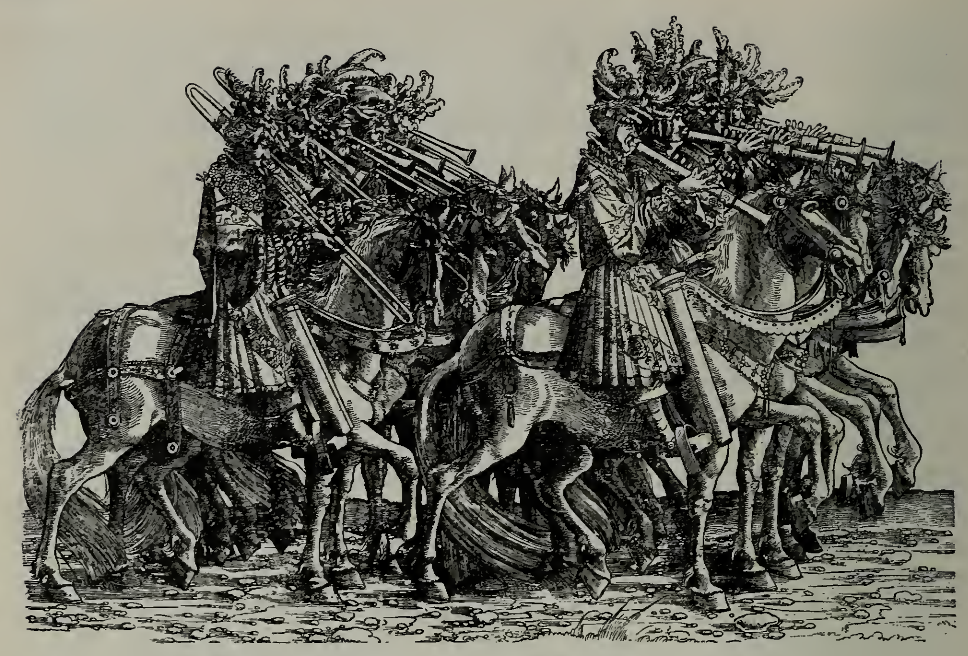
dem gleichen Mittel zu bekämpfen. Michael Vehe (1537) und J. Leisentritt edierten deutsche Gesangbücher für Katholiken. Doch ohne rechte Förderung von oben, wo der Volksgesang als eine „lutherische“ Einrichtung verdächtig war, ist das deutsche katholische Kirchenlied in seiner Bedeutung weit hinter dem evangelischen zurückgeblieben.

* * *

Daneben ging die Entwicklung der weltlichen Musik in gleicher Üppigkeit weiter. Der bereits in den Hauptzügen skizzierte soziale Umschwung im Leben der Volksmusikanten trug naturgemäß auch zur Veredlung ihrer Kunst bei. Wir wissen seit dem 15. Jahrhundert z. B. Ausführliches von der Organisation der Elsässer Pfeifergilde, die dem Erbpatronat der Grafen von Rappoldstein unterstand und zu Dusenbach ihre berühmten „Pfeifertage“ [1] abhielt. Jeder Spielmann mußte erscheinen, um sein Jahr-Recht, d. h. einen kleinen Mitgliedbeitrag zu erlegen und Streitigkeiten in Standesangelegenheiten vor das Zunftgericht zu bringen. Ohne Mitglied der Gilde zu sein, durfte niemand in ihrem ganzen Bereiche Musik machen und nur ehrliche Geburt berechtigte zur Aufnahme. Unter klingendem Spiel und mit wehenden Fahnen zogen die Spielleute am Pfeifertage zur Wohnung des Spielgrafen. Dann kam das Festmahl, wozu der edle Herr ein Faß Wein zu spenden pflegte. Das Pfeifergericht bildete den Höhepunkt der Feierlichkeit, Spiel und Tanz den lustigen Abschluß. Besonders strebten die Pfeifer die Anerkennung seitens der kirchlichen Behörde an, weshalb sie ihre Brüderschaft ostentativ unter den Schutz von Heiligen stellten. Das Bild der Gottesmutter mußte jeder Spielmann bei sich tragen und wirklich gelang es der Energie der Elsässer, daß ihnen 1461 das Gotteshaus geöffnet und daß zwei Jahrzehnte später der Bann von ihrem Stand genommen wurde. 1508 erfolgte ihre Zulassung zum Abendmahl, unter dem Beding, daß sie einige Tage vor- und nachher auf die Ausübung ihres Pfeifergewerbes verzichteten. Im übrigen ging es den deutschen Spielleuten schlecht genug, denn noch im 16. Jahrhundert klagt Hermann Fink, daß in fremden Ländern die Musiker, welche es in der Kunst zu etwas gebracht hätten, reichlich mit Gehalt, Einkünften und Ehrenstellen bedacht würden, während in Deutschland die Künstler wenig Achtung genössen, ja kaum so viel hätten, daß sie nicht zu verhungern brauchten.

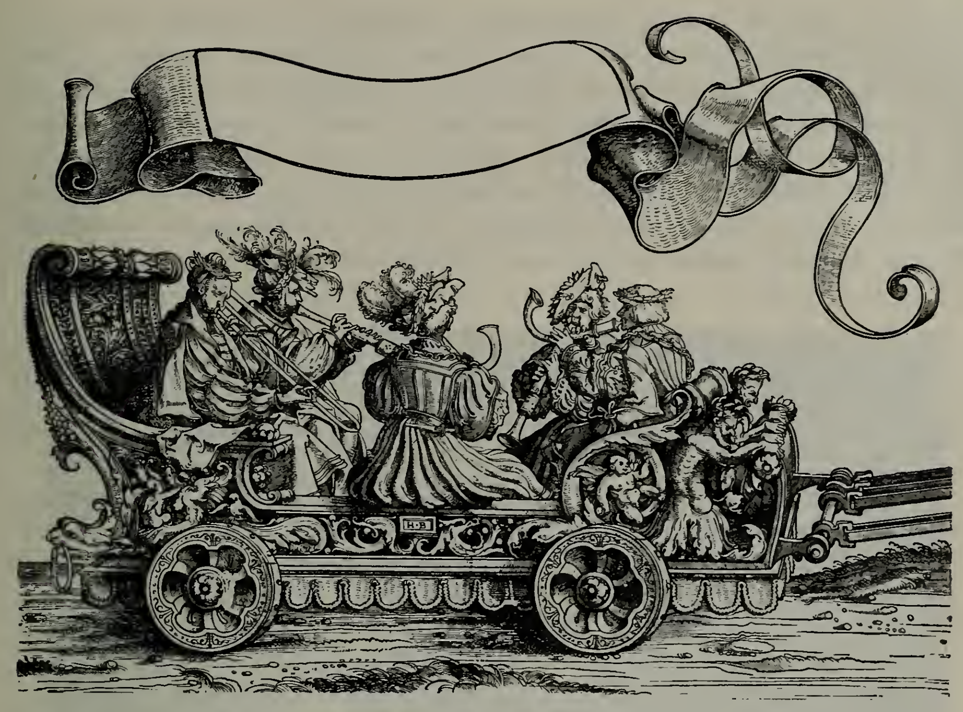
Und das alles, trotz der vielen neuen Verdienstgelegenheiten, die sich für die Berufsmusiker ergeben hatten! Nur die Trompeter in fürstlichen Diensten hatten es gut. Sie standen im Rang eines Offiziers, trugen stolze Straußenfedern auf dem Hut und hielten sich vornehm von der übrigen Schar der Musikanten fern. Es galt noch 1426 als eine besondere Ehre, wenn Städte wie Augsburg vom Kaiser die Erlaubnis erhielten, einen Trompeter zu

[1] Das kulturgeschichtlich so reizvolle Leben der Elsässer Spielleute hat in Jensens Roman „Der Pfeifer von Dusenbach“ und Max Schillings' Oper „Der Pfeifertag“ eine künstlerische Verherrlichung gefunden.



Aus dem „Triumphzug Maximilians I.“ von Burgkmair: Burgundische Pfeifer zu Pferde. In erster Reihe fünf Pfeifer, in zweiter fünf Posaunenbläser.

Aus dem „Triumphzug Maximilians I.“ von Burgkmair: Musica Regal und positif.



Aus dem „Triumphzug Maximilians I." von Burgkmair: Musica Schalmeyen, pusaunen und Krummhörner.



Aus dem „Triumphzug Maximilians I." von Burgkmair: Musica süß Melodey
Tamerlin (Trommel und Langflöte), kleinere und große Laute, Rybeben, daneben Harfe, hinten Rauschpfeifen.

bestallen, und es dauerte geraume Zeit, ehe andere freie Reichsstädte wie Nürnberg, Frankfurt, Hamburg, Lübeck dieser Vergünstigung teilhaft wurden. Aber nun begann im 15. und 16. Jahrhundert die Bildung fürstlicher Kapellen, die den Musikern zahlreiche feste Anstellungen gewährten, und die aufstrebenden Städte folgten bald diesem Beispiel. Türmer und Stadtpfeifer aber dienten sowohl den Volksfesten als den kirchlichen Feierlichkeiten, und so zeigt sich auch auf diesem Gebiete die Versöhnung von Welt und Kirche, die dem Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland das kennzeichnende Gepräge gibt. Wir



Dürer: Die Nürnberger Stadtkapelle.

stehen vor der Blüte des deutschen Volksliedes, die im 16. Jahrhundert ihren Gipfel erreicht, aber auch nachher noch bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges manches frische Gewächs treibt. Da singt man in altertümlichen Tönen von Hildebrand und seinem Sohn; von kühnen ritterlichen Räubern wie Lindenschmidt, Störtebecker und Eppele von Geilingen; die Balladen „Vom Herrn von Falkenstein“ und „Ach Elslein“ führen uns hinüber zu den in süßen Weisen erklingenden Liebesliedern: „Drei Laub auf einer Linden“, „Mit Lust tät ich ausreiten“, „Es ist ein Schnee gefallen“, „Ich weiß mir ein Maidlein“, „Lieblich hat sich gesellet“, „Es taget vor dem Walde“, „Sie gleicht wohl einem Rosenstock“, „Der Maie, der Maie, der bringt uns Blümlein viel“, „Wie schön blüht uns der Maie“, „Schein uns du liebe Sonne“,

„Es steht ein Lind in jenem Tal“, „Nun laube Lindlein, laube“, „Herzlich tut mich erfreuen“, denen sich die schönen, tief empfundenen Scheidelieder anschließen: „Ich fahr dahin“, „Ach Gott, wem soll ich's klagen“, „Ach Gott, wie weh tut Scheiden“, und die Krone von allen: „Innsbruck, ich muß dich lassen.“ Aber nicht nur von Liebeslust und -leid wird gesungen. Auch warmer Humor liegt in den Liedern vom „Gutzgauch, der am Zaune saß“ oder von „Fürwitz, dem Krämer“, feuchtfröhliche Laune schallt aus „Die Brünnlein, die da fließen“ und „Der liebste Buhle, den ich han“, während aus „Es ist ein Schnitter heißt der Tod“ uns der furchtbare Ernst des mittelalterlichen Totentanzgedankens entgegenklingt. Nicht wenige der Genannten gehören zu den unvergänglichen Perlen der gesamten Musik.[1]
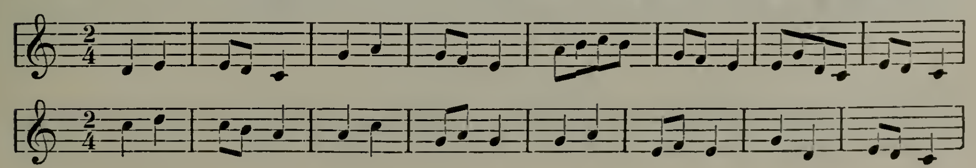


Dürer: Der Dudelsackpfeifer.

Über die rein instrumentalen Leistungen der deutschen Spielleute im 14. und 15. Jahrhundert fehlt es an deutlichen Zeugnissen. Man tanzte wohl noch viel zur Begleitung des Gesanges, aber das Schwinden der einfachen, ruhigen Tänze, die den Paaren genug Atem ließen, machte die Spielmusik immer wichtiger. Eigene instrumentale Weisen sind uns in Deutschland zwar nicht überliefert.[2] Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als aus Italien und Frankreich Tänze herüberdrangen, unterließ man es, die fremden, unverständlichen Texte mit aufzuzeichnen bezw. mitzuteilen. Aber längst zuvor schon ließ man Tanzlieder aufspielen statt sie zu singen. Die Volkstänze (Trotter, Zäuner, Schartanz, Lobetanz etc.) wurden oft nur vom Dudelsack oder der Drehleier begleitet. Sonst waren Geige, Pfeife und Trommeln beliebt. Bei den öffentlichen Tänzen der Handwerker,

[1] Vergl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1877). Lilienkron, deutsches Leben im Volkslied um 1530 (Berlin 1884).

[2] Die slawische Volksmusik in Böhmen hingegen scheint mehr auf instrumentaler als gesanglicher Grundlage zu beruhen. Wir finden dort in einer Handschrift aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts Spielmannsweisen von echt „böhmischem“ Rhythmus ohne Worte notiert z. B.:



beim Schwerttanz der Messerschmiede, beim Reiftanz der Büttner, beim Fahnentanz der Tuchmacher etc. wirkten auch größere Orchester mit. Orelli, der die Sitten der Züricher um 1555 schildert, sagt, daß bei einer gemeinen Hochzeit Pfeifer und Trommler, bei einer vornehmen ein Trommler, zwei Pfeifer, zwei Geiger, ein Harfner die Brautmusik machten. Die Bäcker Nürnbergs hielten 1614 einen „offenen Gassentanz“ mit einem Orchester von 18 Spielleuten (je 4 Trommeter und Geiger, je ein Harfner, Zitherschlager, Sackpfeifer, je 3 Schalmeier und Trommler). Die Nürnberger Stadtkapelle mit ihren Instrumenten hat der Griffel Albrecht Dürers verewigt. Die höfischen



Niederdeutsche Spielleute.
Aus einem Kupferstich des Israel von Meckenen († 1503).

Kreise begnügten sich bei ihren Tanzunterhaltungen meist mit einer einfachen Besetzung. Ein Pfeifer und Trommler reichte für die Haustänze hin. Und selbst bei der Abbildung des glänzenden Hoffestes der Herodias bringt der Kupferstecher Israel von Meckenen († 1503) nur drei Spielleute (Hornist, Pfeifen- und Trommelspieler, Posauner), die von ihrem Postament herab die Gesellschaft in Stimmung zu bringen haben. Ob diese Musikanten die Tanzlieder im Einklang spielten, bezw. unter Markierung des Tanzrhythmus durch die Trommel, oder ob die tiefen Instrumente einen primitiven Grundbaß (Pumhart) dazu improvisierten, entzieht sich der Kenntnis.

2. Kunstmusik.

Die Kunst der Mehrstimmigkeit scheint in Deutschland nur allmählich über das Organieren der Spielleute und Minnesänger hinausgelangt zu sein.

Von dem Kämpfen und Ringen um Diskant und Kontrapunkt blieb man diesseits des Rheins fast unberührt. Auch die Zahl der deutschen Theoretiker bricht ab, nachdem sie in Franko von Köln noch einmal eine Leuchte der Wissenschaft hervorgebracht hatten.[1] Diese romanischen Errungenschaften hatten erst Eingang gefunden, als Karl IV. 1333 in Prag seine Residenz aufschlug. Da kamen französische und italienische Tänze, Florentiner Caccien und dergl. durch seine Hofkapelle zu Gehör, an deren Sang und Spiel er sich



Deutsche Hausorgel (15. Jahrh.).

des Abends gern ergötzte. Die Errichtung der Prager Universität lenkte auch das Studium der Musiktheorie in feste Bahnen. Das übrige Deutschland scheint wenig Notiz davon genommen zu haben.

Nur sehr allmählich beginnt man in den österreichischen Alpenländern unbeholfene Versuche einer primitiven Mehrstimmigkeit, zuerst beim Mönch

[1] Aus späterer Zeit wäre nur Hugo Spechzart aus Reutlingen als Musikschriftsteller zu nennen. Sein Lehrbuch des Choralgesanges aus dem Jahre 1332 ist in Versen abgefaßt.

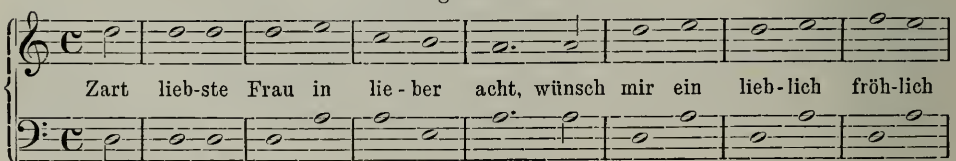
von Salzburg [1] und bei Oswald von Walkenstein. Aber bevor sich diese, wohl von Italien angeregten Versuche zur sicher beherrschten Kunst entwickeln, wird sie vom Norden und Westen her, durch Vermittlung der niederländischen Vettern importiert. Das Lochamer Liederbuch enthält schon sieben dreistimmige Sätze von bemerkenswerter Technik. „Die auf den Gegentenor gestützte und vom Diskant umspielte Melodie gibt einigermaßen das Bild der auf schwankendem Stengel sich wiegenden, vom bunten Schmetterling umflatterten Lilie“ (Arnold). Durch die Vernichtung einer Handschrift beim Brande der Straßburger Bibliothek fehlt uns der Einblick in die Kunst einiger Kompositionen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von H. Heßmann von Straßburg, Zeltenpferd, Heinrich von Freiburg. Dagegen haben wir die *Ars organisandi* (1452) des in München verstorbenen blinden Organisten Konrad Paumann,[2] der auch auf der Laute, Flöte, Harfe und Geige als ein „Meister ob allen Meistern“ galt. Die Handschrift, das älteste Denkmal notierter Instrumentalmusik, zeigt, wie der Organist auf der Orgel im Dienste der Kirche die Choralweisen, im Dienste des weltlichen Vergnügens auf dem Klavier — die beiden Instrumente sind im Kompositionsstil noch nicht unterschieden — Lieder und Tänze verarbeitete, sei es, daß er sie durch Ausfüllung der Intervalle mit kleineren Notenwerten „diminuierte“ oder an den Abschnitten und Schlüssen mit zierlichen Figuren ausschmückte („kolorierte“). Paumann, dessen Ruf weit über Deutschlands Grenzen reichte, wird auch als Erfinder der deutschen Notenschrift (Tabulatur) für Laute genannt.

Als Vokalkomponist ist die erste hervorragende deutsche Persönlichkeit der Mönch Adam von Fulda in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zugleich ein namhafter Musikschriftsteller. Er gehört dem „gemischten“ Stil der Schule vor Okeghem an, kennzeichnet sich aber durch gewisse technische Eigentümlichkeiten, die von den folgenden deutschen Tonsetzern übernommen werden.[3] Zu einem hochgelegenen, choralmäßig in langen Tönen schreitenden Diskant schreibt er komplizierte polyphone Sätze, die möglicherweise als Orgelbegleitungen gedacht sind. Mit Vorliebe werden Hymnen und geistliche Lieder so komponiert. Bei anderen, so auch in seinen deutschen Gesängen („Apollon aller Kunst ein Hort“) liegt die Melodie im Tenor und die übrigen Stimmen sind instrumental. Gleichwohl weist Adam der Theoretiker der

---

[1] Vergl. Druffel, „Das Nachthorn“. MW (1893). Hier nur der Anfang:

Das Nachthorn
vnd ist gut zu blasen.



Das ist der *Pumhard* darzu.

[2] Herausg. in Chrysanders Jahrbüchern für mus. Wissenschaft, 2. Bd. 1867.

[3] Adams Motette „O vera lux“ war in ganz Deutschland verbreitet.

Spielmusik nur eine untergeordnete Stelle an und hält sie für wissenschaftlich nicht diskutabel. Diese Anschauung leistet der mit Okeghem einsetzenden Tendenz zur Vokalisierung der Tonkunst natürlich Vorschub. Auch verwahrte sich Adam gegen alle Übertreibungen des imitatorischen Stils und verfocht die Forderungen des Ohres gegen eine ausgetüftelte Augenmusik.

Von den deutschen Komponisten, die auf Adam folgen, Alex. Agricola († 1506), Verbener, Heinrich Isaak († 1507), Heinrich Finck († um 1513), Paul Hofhaimer († 1537), Thomas Stoltzer († 1526), deren Werke in zwei Sammelhandschriften (Berlin und Leipzig) überliefert



Konrad Paumanns Grabmal an der Frauenkirche zu München.

sind, läßt sich sagen, daß sie die fortschreitenden Errungenschaften der Niederländer zwar aufnehmen, aber in der Verwicklung des Stimmengeflechtes mehr Maß halten, die instrumentale Stimmenführung nicht preisgaben und eine ungewöhnliche Vorliebe für liedartige Sätze bewahren. Die meisten von ihnen gingen und starben außer Landes: Agricola nach Italien und Spanien, Finck nach Polen, Stoltzer nach Ungarn. Der in Flandern geborene Heinrich Isaak, der sich als strenger Kirchenkomponist ganz im niederländischen Stil bewegt,[1] dann am Hofe Lorenzos von Medici mit Josquin, Hobrecht, Agricola

[1] Sein großartiger „Choralis Constantinus" bringt zum erstenmal den vollständigen musikalischen Jahresbedarf des Gottesdienstes an Introiten, Gradualien, Kommunionen etc. im mehrstimmigen Satz. Neuausgabe: Denkmäler der Tonkunst in Österreich V. (1898).

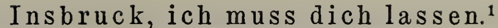
weilt und nebst lockeren Karnevalsliedern seinen schönen Lobgesang aut Florenz in italienischer Manier setzt, bequemt sich als „Symphonist" Kaiser Maximilians sogleich dem in Deutschland heimischen Geschmack an und schreibt herrliche Lieder wie „Innsbruck, ich muß dich lassen", „Mein Freud allein in dieser Welt", „Es hat ein Bauer ein Töchterlein", „Ich stund an einem Morgen", die sich von jenen der heimischen Meister nur durch eine gewisse harmonische Herbigkeit kennzeichnen.

Damals war die Wiener kaiserliche Kapelle der Mittelpunkt des deutschen Musiklebens. Kaiser Max, in den Niederlanden erzogen und ein Freund der Kunstmusik, bereitete ihr in seinem Hofhalt zu Innsbruck und Wien eine glänzende Pflegestätte. Wir treffen dort außer Isaak noch den berühmten Organisten Paul Hofheimer, von dessen Instrumentalwerken leider wenig erhalten ist, der aber als Begründer der Wiener Schule des Orgelspiels (Rotter, Buchner) in hohem Ansehen stand. Luszinius preist ihn als Harmoniker, den Fülle und Majestät auszeichnen. Merkwürdige Versuche, antike, besonders horazische Gedichte unter genauer Beobachtung der metrischen Quantität im schlichten Satz, Note gegen Note zu komponieren, verdankt man der Anregung des am kaiserlichen Hofe tonangebenden Humanisten Celtes. Sein Schüler Tritonius wußte namhafte süddeutsche Tonsetzer (Hofheimer, Senfl, Ducis) dafür zu gewinnen. Auf den Lateinschulen wurde diese Art Kompositionen bis ins 17. Jahrhundert allenthalben gepflegt. — Etwas jüngere Koryphäen der Wiener Kapelle, die schon in die Zeit Kaiser Ferdinands I. hineinragen, sind die vornehmlich der geistlichen Musik ergebenen W. Grefinger, Stephan Mahu. Ein universaler Kopf hingegen ist der geist- und phantasiereiche Schweizer Ludwig Senfl (1492—1555), den Luther hochschätzte. Schüler und Nachfolger Isaaks in Wien, ging er zuletzt an die Hofkapelle der bayrischen Herzoge nach München. In seinen lieblichen, nicht selten humorvollen Gesängen, erreicht das mehrstimmige Volkslied den Höhepunkt,[1] so daß man ihn den Schubert seines Jahrhunderts nennen könnte.

Neben der Wiener und Münchner Kantorei weist noch die pfalzgräfliche zu Heidelberg einen bekannten Namen auf, den humorvollen Liederkomponisten Laurenz Lemlin. Wichtige Musikstädte jener Zeit sind Nürnberg und Augsburg. Zumal Nürnberg ist eine Hochburg des Liedersanges. Dort lebte der Arzt Georg Forster, ein Schüler Lemlins, dessen Fleiß und Sangesliebe wir das große Sammelwerk verdanken, und sein einstiger Mitschüler Kaspar Othmayr. Auch Jobst von Brand, Hauptmann zu Waltsassen, ist dieser Gruppe zuzurechnen. Wir sehen ein tüchtiges, künstlerisch geschultes Dilettantentum in die Geschicke der Musik eingreifen.

Am Ende des 15., zu Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt sich Deutschland als ein Land von großer musikalischer Eigenkultur. Petruccis Erfindung des Notendrucks wurde von Öglin in Augsburg (Erstes Werk die „Melopoia" 1507) und Schöffer in Mainz sogleich verwertet; später erhob sich Nürnberg

[1] Senflsche Motetten in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern III 2.



Heinrich Isaak.

Ins-bruck! ich muss dich las - sen, ich far da - hin mein Stra-

ßen, in frem-de land da - hin; mein freud ist mir ge - nom - men, die

ich nit weiß be - kom - men wo ich im el - - - - - - - lend

bin; wo ich im el - - - - - - - - - lend bin.

[1] Die Melodie liegt im Diskant und ist später zur Weise eines protestantischen Chorals umgewandelt worden („Nun ruhen alle Wälder"). Nach einer unverbürgten Sage soll das Gedicht von Kaiser Max stammen, der als Prinz seinen Hof zu Innsbruck hielt.

zum Hauptplatz des deutschen Musikverlags, wo die Formschneider Johann Ott, Petrejus, Neuber ihre Offizinen hatten. Namhafte Verleger sind Johann von Berg (Montanus) in Kompagnie mit Ulrich Neuber und später mit Gerlach in Nürnberg, Adam Berg & Henricus in München, Georg Rhau, der einstige Leipziger Thomaskantor, der damals die Disputation zwischen Luther und Dr. Eck mit einer von ihm komponierten zwölfstimmigen Messe eingeleitet hatte. Er gab in zahlreichen Sammelbänden die Werke vorzugsweise der protestantischen Komponisten zu Wittenberg heraus. Von den zahlreichen Musikschriftstellern seien Virdung (Musica getutscht 1511), Martin Agricola und Otmar Luscinius genannt, die uns die alte Instrumentenkunde vermitteln, dann Ornitoparchus, der Schweizer Glareanus (*Dodecachordon* 1547), Hermann Fink (*Practica musica* 1556) sowie Coclicus, ein Schüler Josquins, der das weitverbreitete *Compendium musices* (Nürnberg 1552) herausgab.

In allen Schulen Deutschlands wurde um 1500 die Musik mit außerordentlichem Eifer gepflegt und die fleißige Übung überwand die Umständlichkeiten der Methode, von der uns des Cochläus zunächst für die Schüler von St. Lorenz in Nürnberg (1511) geschriebenes Lehrbuch Zeugnis gibt. Diese Schüler hielten jährlich, mit anderen Schulen, musikalische Wettkämpfe ab. Eine andere und zwar sehr weit verbreitete Schulsitte war das Currendesingen, das sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten hat. Luther erzählt, wie er um die Weihnachtszeit mit seinen Mitschülern „auf den Dörfern von einem Haus zum andern umhergegangen und pflegten mit vier Stimmen die gewöhnlichen Psalmen vom Kindlein Jesu zu singen“. Kirche und Schule gingen Hand in Hand, der Schulgesang war die Vorübung zum Chordienst in der Kirche. Denn Sopran und Alt wurden nach dem Grundsatz: *mulier taceat in ecclesia* (das Weib hat in der Kirche zu schweigen) mit Knabenstimmen besetzt. Daher die tiefe Lage der alten Chorsätze, welche eine untransponierte Wiedergabe durch einen gemischten Chor merkwürdig stumpf im Klang erscheinen läßt. Wo kein bestallter Sängerchor vorhanden war, taten sich Erwachsene freiwillig zu „Bruderschaften“ zusammen,[1] um die erforderlichen Vertreter der Männerstimmen — Tenor und Baß — zu stellen.[2] Chöre für Männerstimmen *(ad voces aequales)* waren selten. Hingegen kam es häufig vor — da wohlgeschulte Singknaben, die dann meist kurz vor der Mutation standen, nur selten in genügender Anzahl zur Verfügung standen, daß Männer die Parte des Alt und Sopran im Falsett übernahmen. Die Ausbildung des Kopfregisters bildete daher einen wichtigen Punkt der alten Gesangskunst. Auch sind die alten Kompositionen keineswegs für starke Gesangschöre gedacht. Diese aus den besten sozialen Kreisen sich zusammensetzenden Kaland- oder Marien-Brüderschaften pflegten übrigens bei ihren statutenmäßigen Liebesmahlen (Convivien) auch den weltlichen Gesang und das Instrumentenspiel, ja zu Beginn des 16. Jahrhunderts trugen viele von ihnen sogar den Charakter von

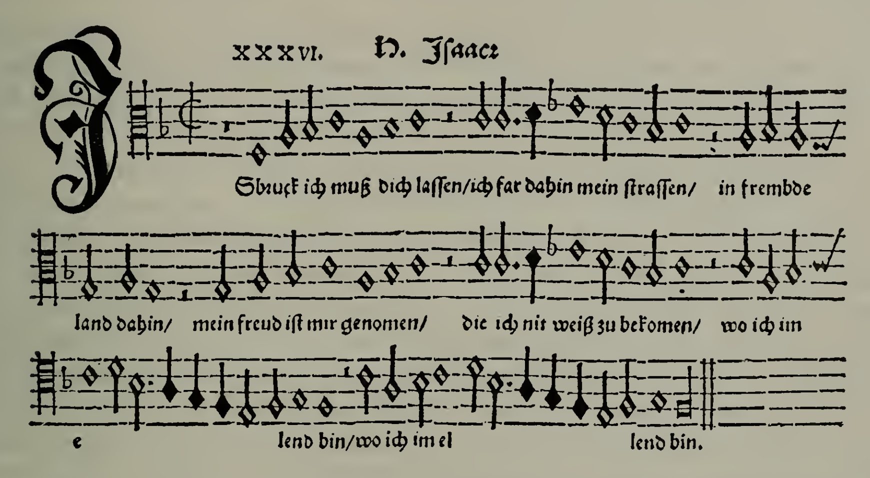
---

[1] Diese reichen in ihren Anfängen bis ins 14. Jahrhundert zurück.

[2] In Böhmen, dessen regem kirchlichen Leben eine reiche religiöse Lyrik entblühte, versahen den Kirchengesang die „Literatenchöre“.

Amüsiervereinen. Eine solide musikalische Bildung war damals weit im Volke verbreitet.

Unter solchen Umständen brauchte der Komponist auch bei weltlichen Stücken, die an ein großes Publikum sich wandten, mit seiner Kunst nicht hinter dem Berge zu halten. Aber den Deutschen war der Kontrapunkt von allem Anfang an nicht Selbstzweck sondern ein Mittel, ihre Volkslieder zu umschmücken „wie der kunstvolle Rahmen das Altarbild". Die Vorsteher der fürstlichen Vokalkapellen, voran jene der kaiserlichen zu Wien, dann jene zu München, Heidelberg, Stuttgart usw. bereicherten die im Kreise der Stadtpfeifer entsprossenen volkstümlichen Melodien durch ihre Satzkunst. Und auf die Schönheit der Melodie kam den Deutschen alles an, in ihr erblickten sie das Wesen



Probe aus Forsters Liederbuch.

der Tonkunst. „Musica süß Melodey" schrieb Kaiser Maximilian I. eigenhändig auf einen Stich, der eine Gruppe Spielleute in seinem allegorischen „Triumphzug" darstellte. Man respektierte dabei das Wort. „Noten machen den Text lebendig" meinte Luther und Johann Ott bezeichnet es als die Absicht der Musik, „daß der Hörer mit seinen Gedanken stille stehen und dem Wort muß nachdenken". So spielte auch der Tenor eine viel wichtigere Rolle als bei den Niederländern, denn nicht untergehen sollte er im polyphonen Gewebe, sondern sich kräftig mit Text und Weise herausheben. Man erzielte das am besten dadurch, daß man den übrigen Stimmen einen von ihm verschiedenen Rhythmus gab. Die Grundmelodie wird nicht mit sich selbst kontrapungiert sondern eben von frei erfundenen Stimmen eingeschlossen. In dieser Form zählte das vierstimmige Lied zum wichtigsten Bestandteil der

deutschen Hausmusik und wir begreifen die große Anzahl der damals im Druck erschienenen Liederbücher, von jenem Öglins (Augsburg 1512) bis zu Georg Forsters fünfbändigem „Auszug alter und newer Teutschen Liedlein" (Nürnberg 1539—56). Dazwischen liegen die Liederbücher von Schöffer (Mainz 1513), Johann Ott (Nürnberg 1534), die Sammlungen der „Graßliedlein", „Gassenhawerlin" und „Reutterliedlein" (Frankfurt 1535), Schäffer und Apiarius (Straßburg 1536), Heinrich Finck („Schöne auserlesene Lieder", Nürnberg 1541), Tricinia (Wittenberg 1542), die im üppigen Erzgebirge heimischen „Bergreihen" usw. Schmeltzels „Guter, seltsamer und künstreicher teutscher Gesang" (Nürnberg 1544) enthält sogenannte Quodlibets, d. h. potpourriartige, meist humoristischen Zwecken dienende Koppelungen von Fragmenten bekannter Kompositionen.[1]

In den protestantischen Ländern war nach und nach der gregorianische Gesang durch das deutsche geistliche Lied verdrängt worden, mochten immerhin die Katholiken spotten, daß die Evangelischen Gott in Liedern preisen, „welche Melodien haben wie andere ehrliche Landsknechtsbrummer, buhlerische Leibstücklen und Kunkelstubentriller." Die Sangeslust des Volkes wuchs und wurde schon von Kindheit an genährt. Luther selbst sorgte für die Einrichtung guter Kirchenchöre und tüchtiger Kantoren. „Ein Schulmeister muß singen können", sagte er, „sonst sehe ich ihn nicht an . . . die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine, geschickte Leute." Melanchthons Schulordnung (1528) vervollständigte seine Maßnahmen.[2] Das Amt des Kantors wurde ein wichtiges Schulamt, in Sachsen z. B. waren dem Musikunterricht der Schüler täglich vier Stunden gewidmet. Neben dem einstimmigen Gesang der Gemeinde sollte der Vortrag mehrstimmiger Sätze durch den geschulten Kirchenchor aufrecht bleiben. Als Kurfürst Johann die Torgauer Kantorei aus Ersparnisrücksichten aufhob, brachte es ihr Leiter Johann Walther, Luthers Freund, dahin, daß die Bürgerschaft sich zu einer Kantoreigesellschaft zusammentat. Dieses Vorgehen fand auch anderwärts Nachahmung und begründete die Blüte dieser, nach dem Vorbild der katholischen Kalandbrüderschaften organisierten Institution, zumal in Sachsen.[3]

Das Kunstschaffen erhielt durch Luther eine Anregung vor allem dadurch, als man den geistlichen Liederschatz der protestantischen Gemeinde zu vermehren strebte. Manche begnügten sich damit, auf vorhandene Melodien neue Texte zu dichten wie Ph. Nicolai („Wie schön leuchtet der Morgenstern",

---

[1] Neudrucke vieler dieser Sammlungen in Eitners Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

[2] Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts (Leipzig, 1890).

[3] Werner, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen (Leipzig, 1902). Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen (Leipzig 1907).

„Wachet auf, ruft uns die Stimme") oder N. Decius („Allein Gott in der Höh' sei Ehr'").[1] Dann begegnen uns Dichterkomponisten von Chorälen, wie P. Speratus („Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ" 1529 und „Vater unser im Himmelreich" 1537), L. Spengler („Durch Adams Fall ist ganz verderbt"), W. Dachstein („An Wasserflüssen Babylon" 1525), Nikel Hermann († 1561 „Lobt Gott ihr Christen allzugleich", „Erschienen ist der herrliche Tag"). Als Komponisten beliebter Choralweisen zu geistlichen Gedichten wäre H. Kugelmann („Nun lob meine Seele Gott den Herrn"), J. Spangenberg („O Lamm Gottes unschuldig" 1545), M. Greiter u. a. zu nennen. — Der protestantische Choral erklang aber nicht nur in der Kirche, nicht nur aus dem Munde der Gemeinde. Er gewann auch in der häuslichen Andacht seinen Platz. In Joachimstal, wo der von Luther persönlich beeinflußte Mathesius als vielfältig anregender geistlicher Oberhirte waltete, schuf der gute, fromme Kantor Nikel Hermann ein musikalisches Idyll, und seine „Christlichen Gesänge" für die Schulmägdlein der Bergstadt bilden die erste Etappe in der Geschichte des deutschen Kinderliedes.

Den alten und neuen Kirchenweisen das würdige Gewand eines harmonischen Tonsatzes zu schaffen, ließen sich die protestantischen Musiker nicht wenig angelegen sein. Der Verlag Rhau ließ in den „Newen deudschen Geistlichen Gesengen mit vier und fünff Stimmen für die gemeinen Schulen" (1544) die wichtigsten Choräle von den namhaftesten Komponisten von ganz Deutschland bearbeiten. Besonders fleißig arbeitete der Nordböhme Balthasar Hartzer (Resinarius) zu Leipa, dann Leonhard Paminger zu Passau und Sixt Dietrich zu Konstanz mit. Manche Komponisten waren für die Kirchenmusik beider Glaubensbekenntnisse tätig, da auch der protestantische Gottesdienst an lateinischen Meßgesängen, Motetten, Hymnen usw. noch lange festhielt.

Dem polyphonen Motettenstil gab Luther neuen Ansporn durch seine Übersetzung der Psalmen (1824), deren poetischer Gehalt der musikalischen Phantasie der Tondichter besonders lebhafte Anregungen gab. Der erste, der sich des deutschen Psalters bemächtigte, war der herbe Schlesier Thomas Stoltzer. Dann kam der geniale, frühverstorbene David Köler, dessen „Zehn Psalmen" (Leipzig, 1554) schlagende deklamatorische Kraft und kühne, tonmalerische Realistik aufweisen, Wilhelm Norwig u. a.

Auch zur Pflege der kunstmäßigen Hausmusik hat Luther dem protestantischen Deutschland ein schönes Vorbild gegeben. Es war bekannt, daß er nach der Mahlzeit im Kreise seiner Familie gern musizierte. „Da sang man schöne liebliche Muteten von Josquin, Senfl u. a., zu welchem Zwecke Luther bisweilen geübte Sänger zu sich kommen ließ und eine Cantorei in

---

[1] Es ist freilich auch nicht ausgeschlossen, daß die Melodien zu diesen Chorälen von ungenannten Musikern eigens auf diese Texte komponiert sind. In manchen Choralbüchern findet man ohne geschichtliche Gewähr Nicolai und Decius auch als Erfinder der Melodien genannt.

seinem Hause anrichtete.“ Ganz besonders liebte er Senfl, an den er auch einen warmherzigen Künstlerbrief gerichtet hat, ungeachtet daß der Meister katholischen Glaubens war. Gelegentliche Äußerungen kennzeichnen ihn als einen Musikkenner von Geschmack und Urteil, der sich aber stets bewußt blieb, immerhin bloß Dilettant zu sein. Nach dem Anhören einer Senflschen Komposition äußerte er: „Eine solche Motette vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte.“ Des Reformators „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica“ (1538) wirkte belebend auf die ernste Musikpflege und Sätze wie: „Musica ist das beste Labsal einem betrübten Herzen, dadurch das Herz wieder zufrieden, erfrischt und erquickt wird“, haben die Liebe zur Tonkunst zu einem wichtigen Faktor der protestantischen Lebensführung geweiht.



Ludwig Senfl.

„Im Maien, im Maien.“
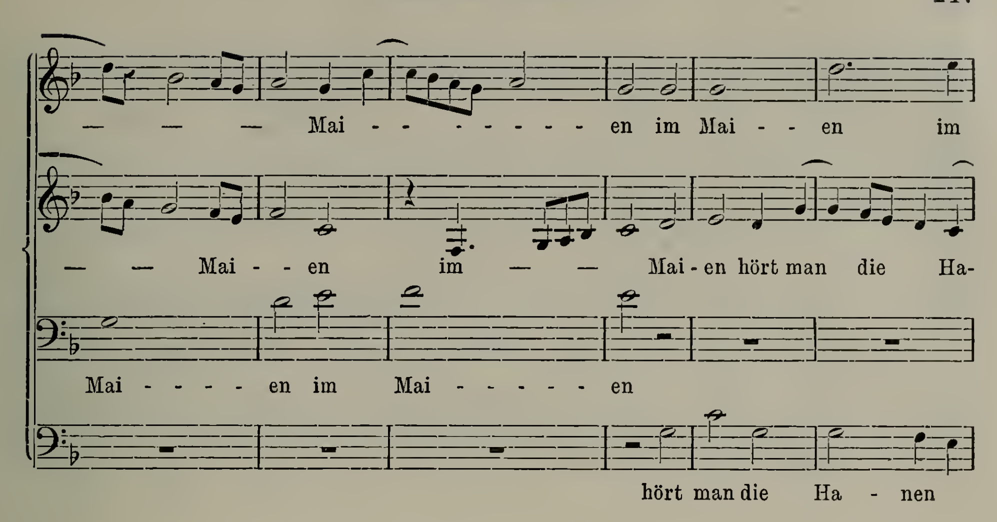
Ludwig Senfl.
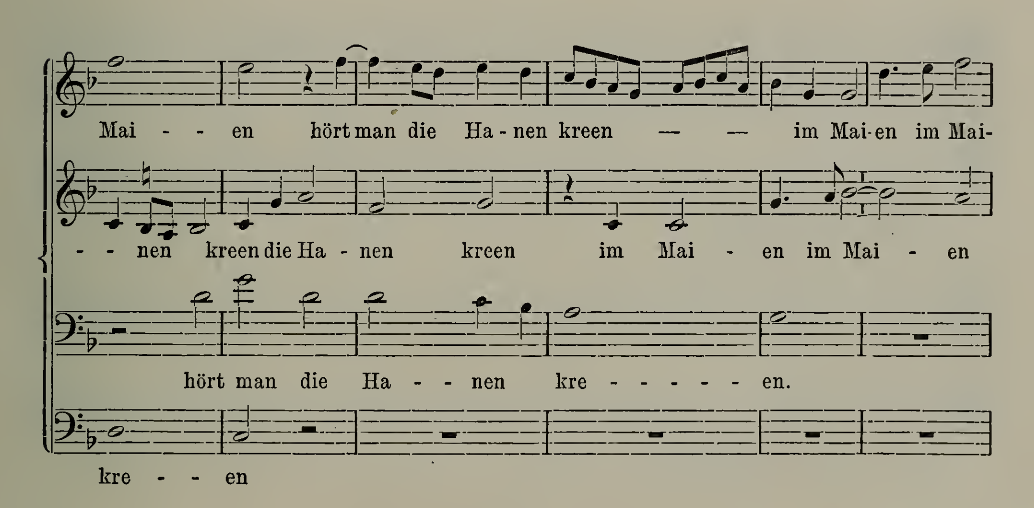
Discantus: Im Mai - - - - - - en im — Mai - - - - - - en — — — — — im Mai - - - en — im

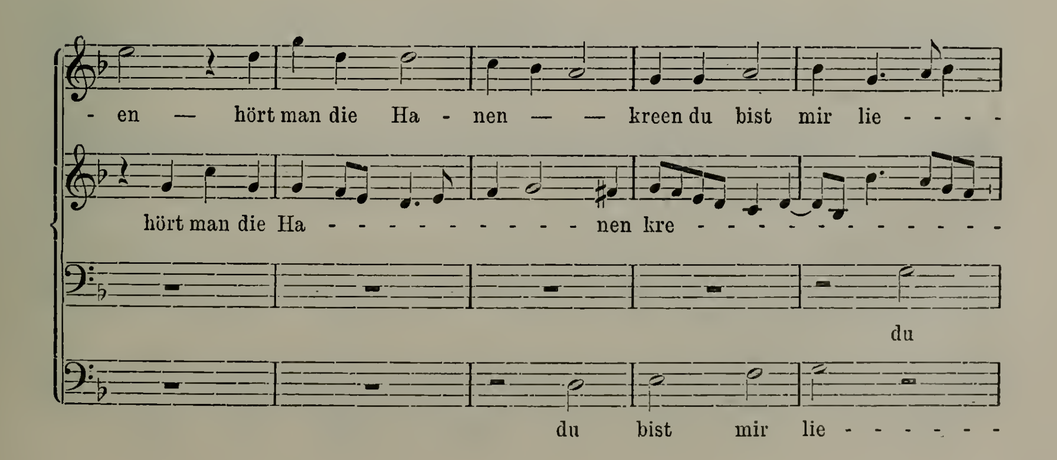
Contratenor: Im Mai - - - - - - - - - - - - en, im Mai - - - - - - - - - en im Mai - - en im
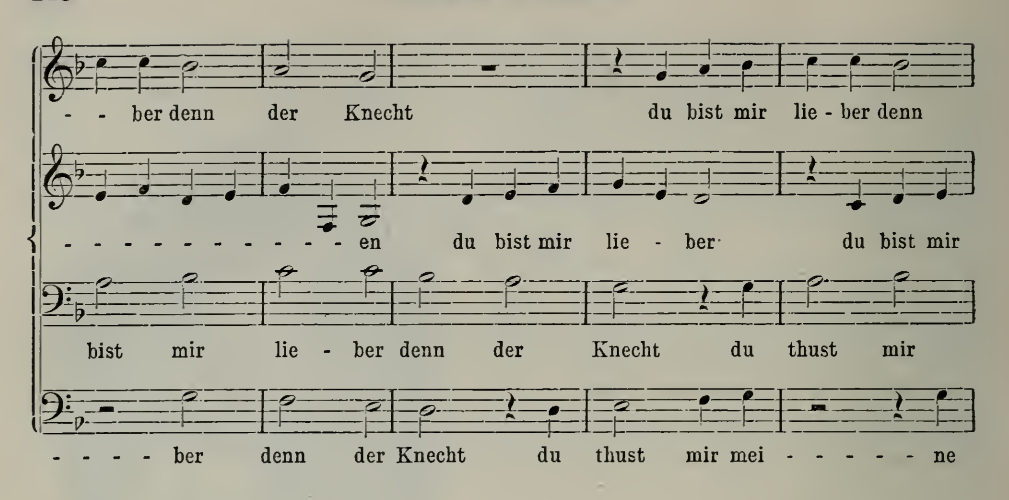
Tenor: Im Mai - - - - - - - - - - - - - - - - en - - - - im Mai - - - - - - - - - - - en im
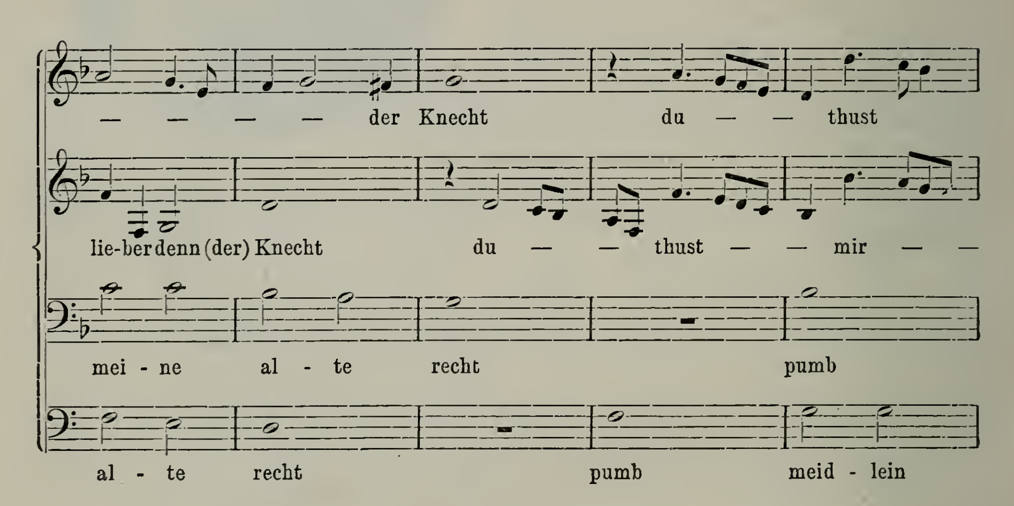
Bassus: Im Mai - - - - - - - en im Mai - - - - - en
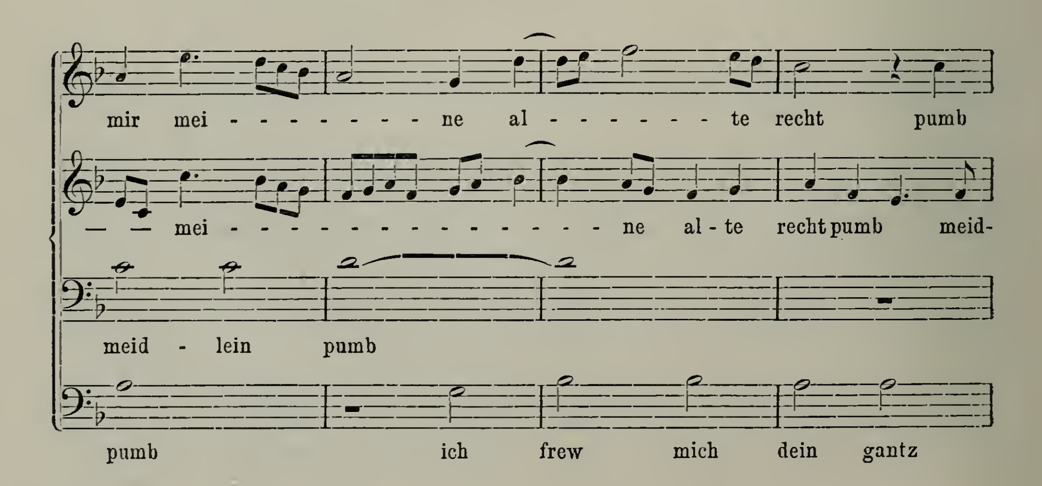

Mai - - - - - - - - en im Mai - - en im
Mai - - en im Mai-en hört man die Ha-
Mai - - - - en im Mai - - - - - - en
hört man die Ha - nen
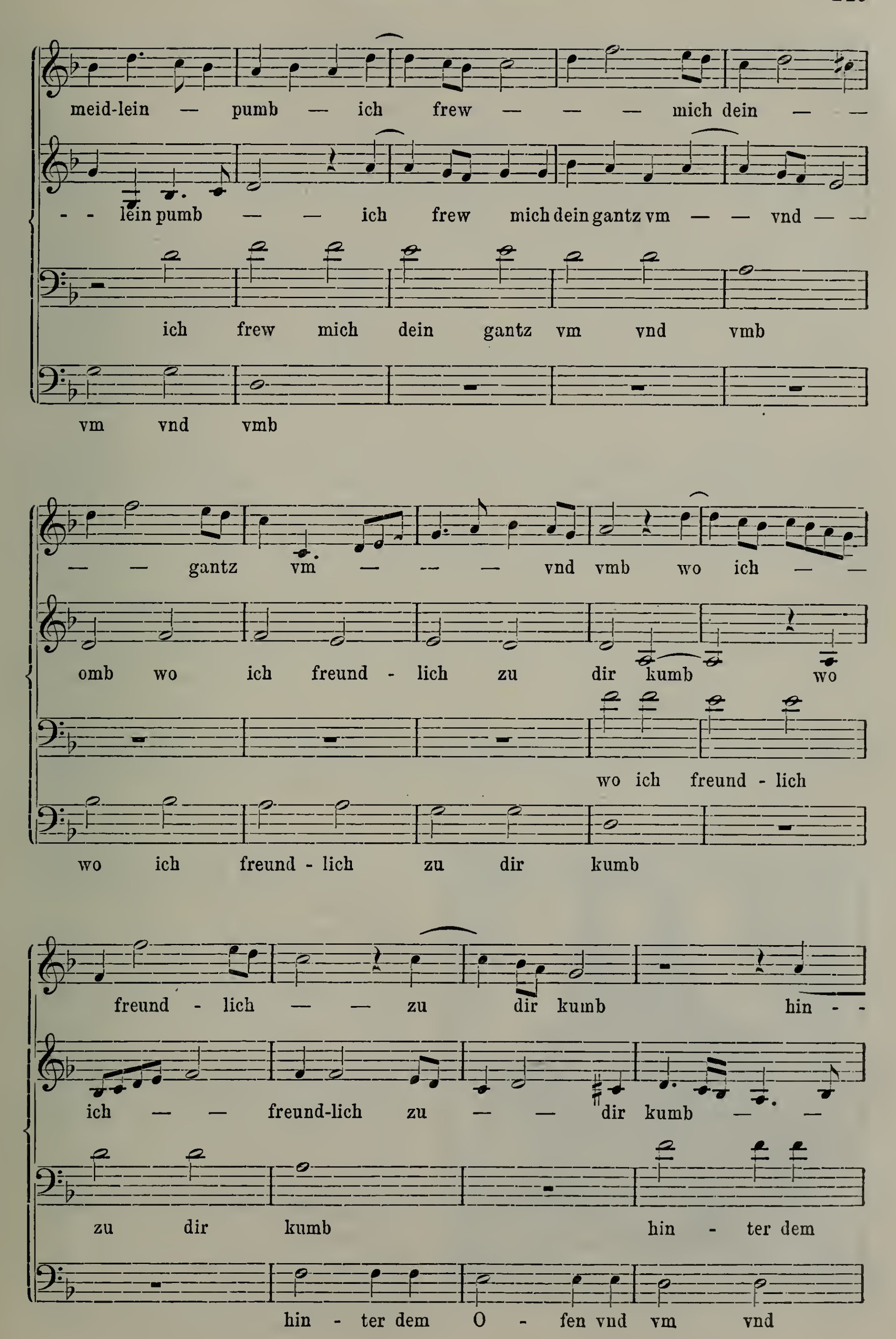

Mai - - en hört man die Ha - nen kreen im Mai-en im Mai-
- - nen kreen die Ha - nen kreen im Mai - en im Mai - en
hört man die Ha - - nen kre - - - - - en.
kre - - en


- en hört man die Ha - nen kreen du bist mir lie - - - -
hört man die Ha - - - - - - - - - - nen kre - - - - - - - - - - -
du
du bist mir lie - - - - - -


- - ber denn der Knecht du bist mir lie - ber denn
- - - - - - - - - - - en du bist mir lie - ber du bist mir
bist mir lie - ber denn der Knecht du thust mir
- - - - ber denn der Knecht du thust mir mei - - - - - ne


— — — — der Knecht du — — thust
lie-ber denn (der) Knecht du — — thust — — mir — —
mei - ne al - te recht pumb
al - te recht pumb meid - lein


mir mei - - - - - - - ne al - - - - - - te recht pumb
— — mei - - - - - - - - - - - - - ne al - te recht pumb meid-
meid - lein pumb
pumb ich frew mich dein gantz


meid-lein — pumb — ich frew — — — mich dein — —
- - lein pumb — — ich frew mich dein gantz vm — — vnd — —
ich frew mich dein gantz vm vnd vmb
vm vnd vmb
— — gantz vm — — — vnd vmb wo ich — —
omb wo ich freund - lich zu dir kumb wo
wo ich freund - lich
wo ich freund - lich zu dir kumb
freund - lich — — zu dir kumb hin - -
ich — — freund-lich zu — — dir kumb — —
zu dir kumb hin - ter dem
hin - ter dem O - fen vnd vm vnd

- - - ter — dem O - - - fen vmb vnd vmb frew
— — hin - - ter dem O - - fen vmb vnd vmb frew dich du
O - - - fen vnd vmb vnd vmb frew dich
vmb frew dich du

dich du schö - nes pau - ern - - - - - meidl ich kum
schö - nes pau - ern meidl — — — ich kum ich kum ich kum
du schö - nes pau - - ern meidl ich kum
schö - nes pau - ern meidl ich kum ich kum ich kum.



Melchior Neusiedler.

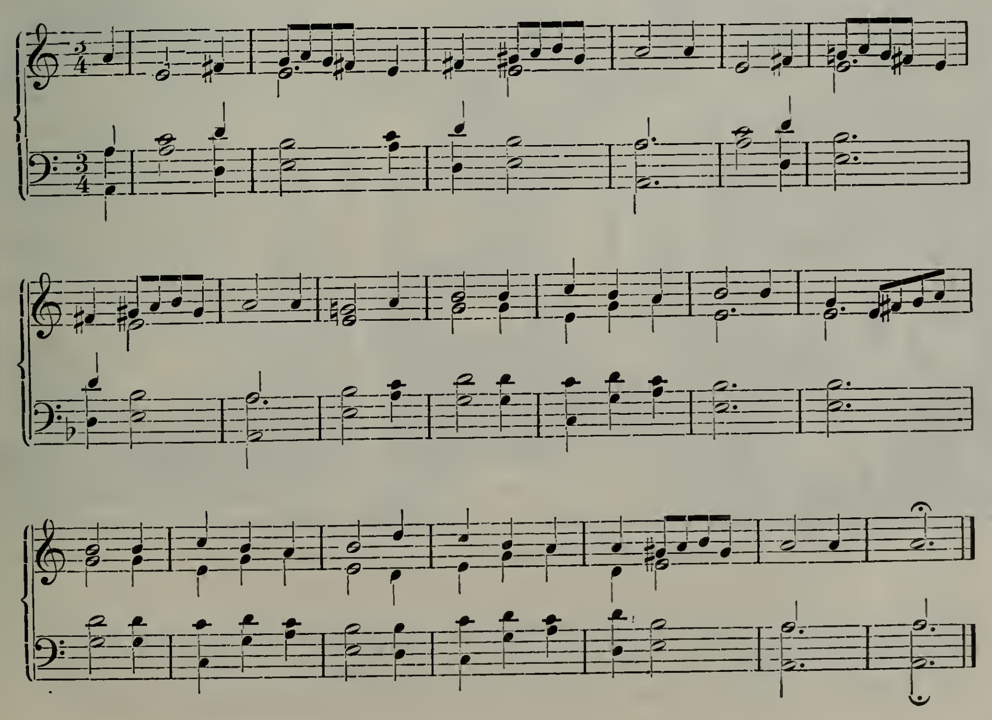
Das beliebteste Hausinstrument jener Zeit war die Laute, welche ungefähr die Stelle einnahm, die heute das Klavier innehat. Auch Luther begleitete sich gern damit zum Gesange. Es war allgemein üblich, polyphone Sätze (Motetten, Lieder) auch derart auszuführen, daß man eine Stimme, zumeist den Tenor, sang, die übrigen Stimmen aber auf der Laute „zwickte“. Daß dies von seiten der Dilettanten nicht immer kunstgerecht geschah, bezeugen die stets wiederkehrenden Klagen der Lautenmeister über Stümper und Pfuscher. Die Lautenbücher jener Zeit sind voll solcher

(Aus Hans Gerle's „Musica Teusch", 1532.)

„Ich het mir ein Endlein für genummen."

(Tanzlied.)

Übertragen von W. Tappert.



Arrangements, die eigentlichen Spielstücke (meist Tänze) kommen erst in zweiter Reihe. In den Lautenbüchern jener Zeit stehen größtenteils Lieder und Motetten, für eine Stimme zu singen, während die übrigen Stimmen auf dem Instrument



Zur Dichtung: „Der Weißkunig" von Hans Burgkmaier.

gegriffen wurden; dann auch selbständige Spielstücke. Das erste deutsche Werk dieser Gattung ist Arnold Schlicks „Tabulatur etlicher Lobgesänge und Liedlein" (1512). Dann folgt Hans Judenkunigs „Schone kunstliche

Unterweisung auf der Lautten und Geygen“ (Wien 1523). In den dreißiger Jahren gelangen die beiden Nürnberger Hans Gerle („Lautenpartie“ 1530) und „Musika Teutsch“ (1532) und Hans Neusiedler (Lautenbuch 1536) zu ausgebreitetem Ruf, ebenso der Augsburger Melchior Neusiedler, der einige Zeit in Italien lebte (zwei Bücher Lautenstücke, Venedig 1566), ehe er von Fugger in Augsburg angestellt wurde (gest. 1590 in Nürnberg). Die späteren Ausgaben der „Musica Teutsch“ und Ochsenkuhns „Tabulaturbuch auff die Lauten“ (Heidelberg 1558) mit dem Anhang italienischer und französischer Lieder, zeigen deutlich schon das Wachsen des fremden Einflusses.[1]



Titelvignette zu Hermann Fincks Practica musica, Wittenberg 1556.

Das Orgelspiel ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts über Paumann und Hofhaimer nicht hinausgelangt. Die beiden wichtigsten Denkmäler weisen uns nach der Pfalz, wo Arnold Schlick 1511 seinen „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ herausgibt und 1524 der Pforzheimer Leonhard Kleber sein Tabulaturbuch anlegte. — Wer sich von dem instrumentalen Reichtum jener Zeit ein anschauliches Bild verschaffen will, der schlage etwa in Kaiser Maximilians „Weißkunig“ die Burgkmaierschen Holzschnitte nach, z. B. das Innere einer Instrumentenwerkstätte, die der Kaiser zu besichtigen kommt.

* * *

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts, nach Senfls Tode, pausiert mit einemmale die deutsche Produktion. An der Spitze und im Verband der deutschen Hofkapellen erscheinen in überraschender Zahl ausländische Meister. Zum Nachfolger Senfls wird bald der große Niederländer Orlandus Lassus[2] in München eingesetzt und schreibt da seine bedeutendsten Werke, deren Gesamtzahl wohl 2000 übersteigt. Wenn man Palestrina mit Rafael, Gabrieli mit Tizian, Senfl mit Dürer vergleicht, dann liegt auch die Parallele Lassus-

---

[1] Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Leipzig 1901). — W. Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit (Berlin 1906).

[2] Er selbst unterschrieb sich: Orlando di Lasso.

Michelangelo nicht ferne. Man verehrt in ihm die germanische Kraftnatur und die enorme Vielseitigkeit seines Könnens. Gleich heimisch auf dem kirchlichen wie auf dem weltlichen Gebiet, schritt er auf der von Josquin betretenen Bahn zur Vergeistigung und weisen Beschränkung der Technik fort, gelangte da ungefähr zu den gleichen Prinzipien wie Palestrina, wetteiferte in seinen Madrigalen mit der Anmut der Venezianer, in seinen Chansons mit der Eleganz der Franzosen und in den deutschen Liedern mit der derben Gemütlichkeit seiner zweiten Heimat. Sein Hauptwerk sind die sieben Bußpsalmen,[1] von denen die charakteristische Legende verbreitet werden konnte, sie seien für Karl IX. geschrieben, um dessen durch die Bartholomäusnacht belastetes Gewissen zu beruhigen, und die Lamentationen. Das Verzeichnis seiner Werke, die in einer wissenschaftlichen Monumentalausgabe von L. Sandberger in 60 Bänden vorliegen, umfaßt 1200 Motetten, 100 Magnificats, über 50 Messen usw. Man nennt Lassus († 1594) wohl auch den deutschen Palestrina, mit dem er den Ehrentitel eines „Fürsten der Tonkunst“ teilte, der, unabhängig von ihm, aber wie jener vom Zuge der Zeit geleitet, den künstlichen Vokalsatz in den richtigen Schranken hielt. Bei den Zeitgenossen stand Lassus in höchstem Ansehen: das Münchner Volk schrieb seiner Motette „*Gustate et videte*“ die Kraft zu, Regen zu vertreiben, und die Gebildeten münzten auf ihn den Sinnspruch: *Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem.*[2]



Orlandus Lassus.

In der sächsischen Hofkapelle zu Dresden tritt an Stelle des Deutschen Johann Walther, der bei ihrer Begründung (1548) aus Torgau an ihre Spitze berufen worden war, der Niederländer Le Maistre und neben ihn Antonio Scandelli, als erster italienischer Kapellmeister in Deutschland, als erstes Glied einer langen, langen Kette. Lassus, der den Deutschen die modernen musikalischen Errungenschaften Italiens vermittelte, hat sich noch der älteren deutschen Liedweise assimiliert. Aber die Späteren und besonders die Welschen benützten in ihren deutschen Liedern, womit sie dem musikalischen Bedarf ihrer neuen Heimat entgegenkamen, nicht mehr die volkstümlichen Originalmelodien und gaben den

[1] Eine auf Pergament geschriebene und mit prachtvollen Bildern ausgeschmückte Handschrift, an der zehn Jahre gearbeitet wurde, besitzt die Münchner Hofbibliothek. Auch sie ist ein Denkmal der Verehrung, die der Komponist am bayrischen Hofe genoß. Desgleichen die gedruckte Prachtausgabe einer Auswahl seiner Werke (*Patrocinium musices* 1573—89).

[2] Lassus' Biographie in Sandbergers „Beiträgen zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle“ (3 Bde. 1894—95).

kunstvollen Satz mit selbständig melodischen Stimmen auf. Der italienische Madrigal- und Villanellenstil, bei dem eine führende Melodie im Sopran liegt und zu der die andern Stimmen bloß das harmonische Fundament bilden, gelangt in Deutschland zur Herrschaft. Durch Scandellus, der „Teutsche Liedlein“ mit lebhafter Deklamation und in reizvollem Wechsel zwischen Chor- und Einzelstimmen setzte, wurde das deutsche Volkslied aus der Kunstmusik völlig verdrängt. Kennzeichnend ist es auch, daß trotz der geringen Zahl deutscher Musiker in jener Zeit gerade der Begabteste unter ihnen, Meiland, jahrelang keine Stelle finden konnte und bei seinem Ableben seine Familie in äußerster Dürftigkeit zurückließ.



Jakob Handl (Gallus).

Auch in der kaiserlichen Kapelle, die gegen Ende des Jahrhunderts Rudolf IV. nach Prag gefolgt war, waren die Fremden weitaus in der Überzahl. Die Abendsonne der niederländischen Kunst vergoldete mit ihrem Schein die Zinnen des Hradschin, des böhmischen Königschlosses. Da wirkten Philipp de Monte, Jakob Regnart, Karl Luyton u. a. und bildeten auch hier den Vortrab von Italienern wie Turini, Zanelli, Orologio. Sie paßten sich wenigstens der Sprache ihrer neuen Heimat an und die Prager Offizin Nigrini druckte Regnarts „Newe kurzweilige teutsche Lieder“, Pinellis Musetten, Turinis „Neue liebliche deutsche Lieder“. Natürlich finden sich auch viele deutsche Musiker unter den Mitgliedern der Kapelle, doch wurden manche, wie z. B. Hans Leo Haßler nur auf dem Papiere geführt. Der Kaiser liebte die Musik, und als seine Sänger ihm eines Abends unter seinen Fenstern ein „Miserere“ besonders schön gesungen hatten, ließ er ihnen trotz der herrschenden Ebbe in den Kassen den rückständigen Gehalt nebst einer



Callwitz (Calvisius).

ansehnlichen Belohnung auszahlen. Der Ruf Prags als Musikstadt lockte damals auch den Krainer Jakob Gallus, genannt Handl,[1] der mit Lassus den Ehrennamen des deutschen Palestrina teilt, nach Prag, wo er 1591 als Kantor bei St. Johann an der Furth starb. Seine großen geistlichen Tonwerke wie das Opus musicum (1586), das nach den Kirchenzeiten geordnete Motetten enthält, bilden den Höhepunkt der katholischen Kirchenmusik in Deutschland, die damals nur noch in den Fuggerschen Organisten Gregor Aichinger und Adam Gumpelzheimer nennenswerte Vertreter besaß. Berühmt war Gallus' heute noch vielgesungene Motette: *Ecce quomodo.* In allen Sätteln des geistlichen Vokalsatzes gerecht, zeichnet sich Gallus durch den scharfen Schnitt seiner Motive und namentlich in seinen fünf-, sechs-, achtstimmigen und in seinen doppelchörigen Kompositionen durch die große Kunst aus, mittels Teilung der Hauptstimmen den Chorklang farbenreicher abzuschatten.



Hans Leo Haßler.

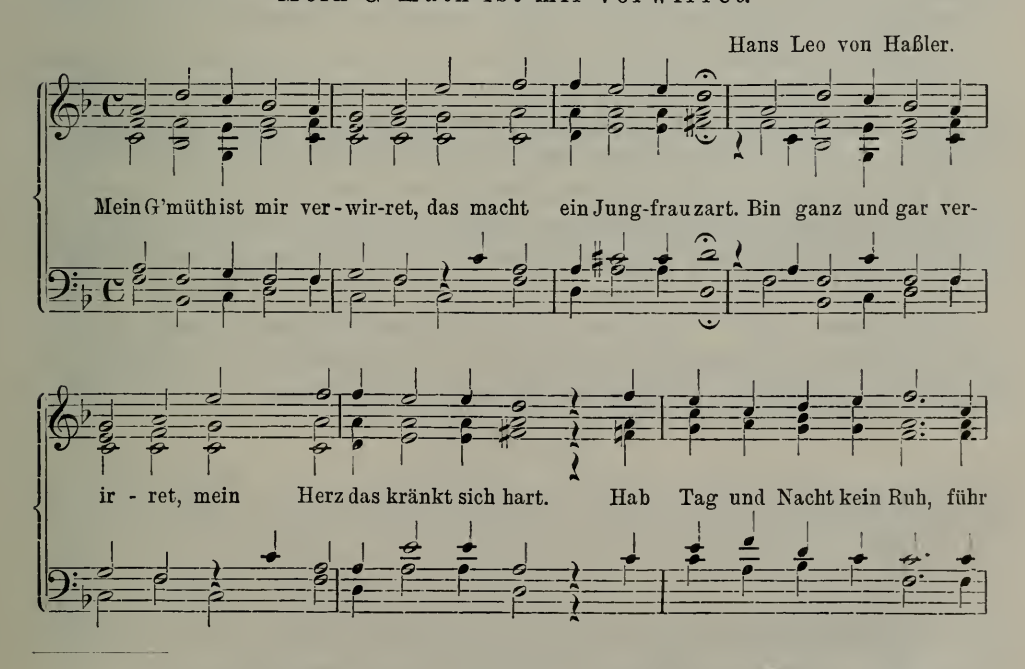
Mit Beginn der siebziger Jahre hatte sich die deutsche Produktion auch im protestantischen Deutschland wieder zu regen begonnen, aber gleichfalls ganz in italienischen Bahnen. Denn diese Richtung wurde nicht bloß von der Mode begünstigt, sondern gewann auch durch ihre leichtere Faßlichkeit überall sehr rasch an Popularität. Die Einfachheit der Fremde siegte über die komplizierte heimische Überlieferung.

In Frankreich hatte Goudimel mit seinem schlichten Satz der Francschen Melodien zu den in die Volkssprache übersetzten Psalmen einen durchgreifenden Erfolg zu verzeichnen. 1573 kam dieser Psalter in einer deutschen, von Lobwasser besorgten Übersetzung zu Leipzig heraus, wurde das Gesangbuch der deutschen Kalvinisten, und die Protestanten entnahmen ihm gleich so schöne Melodien wie „Freue dich, o meine Seele“, „Herr Gott dich loben alle wir“, „Wenn wir in höchsten Nöten sein.“ Goudimels Satz ist vierstimmig, Note gegen Note, aber dadurch, daß die Hauptstimme nicht vom Tenor sondern von der Oberstimme gebildet wird, ermöglichte er es, daß sowohl die Gemeinde

[1] Neue Ausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (1899. 1905). Der Herausgeber Mantuani hat sehr scharfsinnig aber keineswegs überzeugend beweisen wollen, daß Gallus eigentlich Petelin hieß.

als auch der geschulte Kirchenchor gleichzeitig den Choral singen konnte. Der Württemberger Osiander führte in seinen „Fünfzig geistlichen Liedern und Psalmen“ (1586) dieses Prinzip in Deutschland ein. Den offiziellen Stempel gab ihm aber der Thomaskantor Sethus Calvisius *(Harmonia cantionum ecclesiasticarum*, 1596). Daß dieses Calvisius' musikalisches Lehrbuch zu Beginn des 17. Jahrhunderts an den protestantischen Schulen Mitteldeutschlands das bis dahin geltende Fabersche Compendium verdrängte, kennzeichnet die eben vollzogene Stilwandlung am besten. Johannes Eccard (Geistliche Lieder, auff den Choral oder gemeine Kirchen-Melodey durchauß gerichtet 1597), Gesius in Frankfurt a. d. Oder,[1] das Hamburger Gesangbuch, Vulpius in Weimar, Erythräus in Altdorf folgten, und auch Hans Leo Haßler aus Nürnberg (1564—1612) schloß sich in seinen Choralbearbeitungen („Teutsche Kirchengesäng auf die gemeinen Melodeyen“ 1608) der Praxis Osianders an. Das protestantische Kirchenlied verdankt ihm eine seiner schönsten Melodienblüten, die Weise von „O Haupt voll Blut und Wunden“, die Haßler übrigens zu einem weltlichen Text im „Lustgarten neuer teutscher Gesänge“ (1601)[2] komponiert hat und die erst später in den Dienst der Kirche gezogen wurde[3]:

Mein G'müth ist mir verwirret.

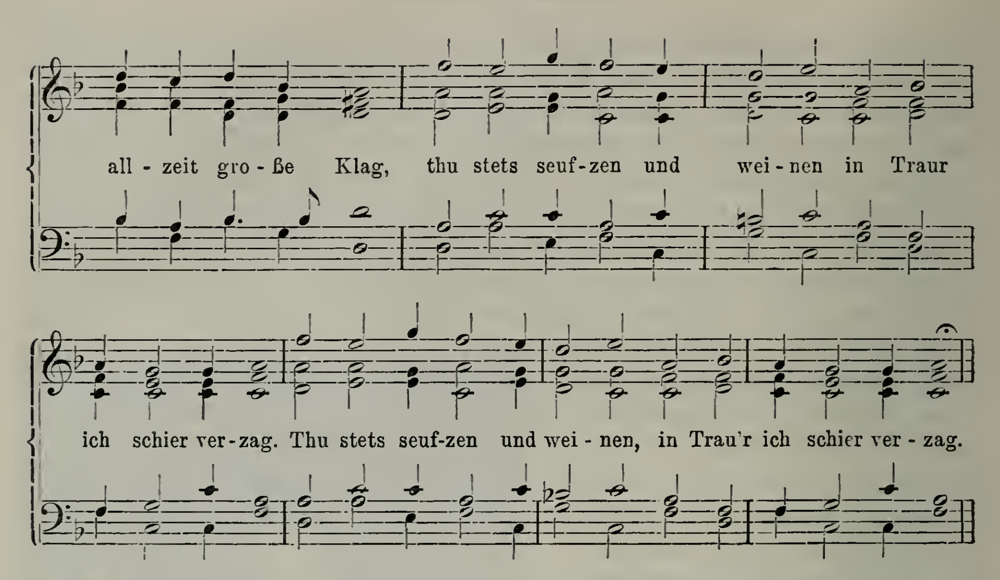


---

[1] Vergl. die Studie von Paul Blumenthal in den Nummern 20 und 21 des 26. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“ (Stuttgart, Grüninger).

[2] Neue Ausgabe in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XV.
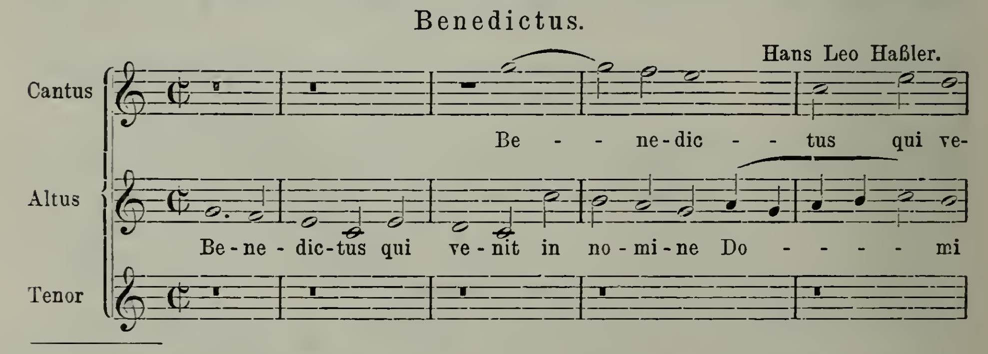
[3] Sie wurde dem Knollschen Kirchenliede „Herzlich tut mich verlangen“ unterlegt und von da auf Paul Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden“ übertragen.



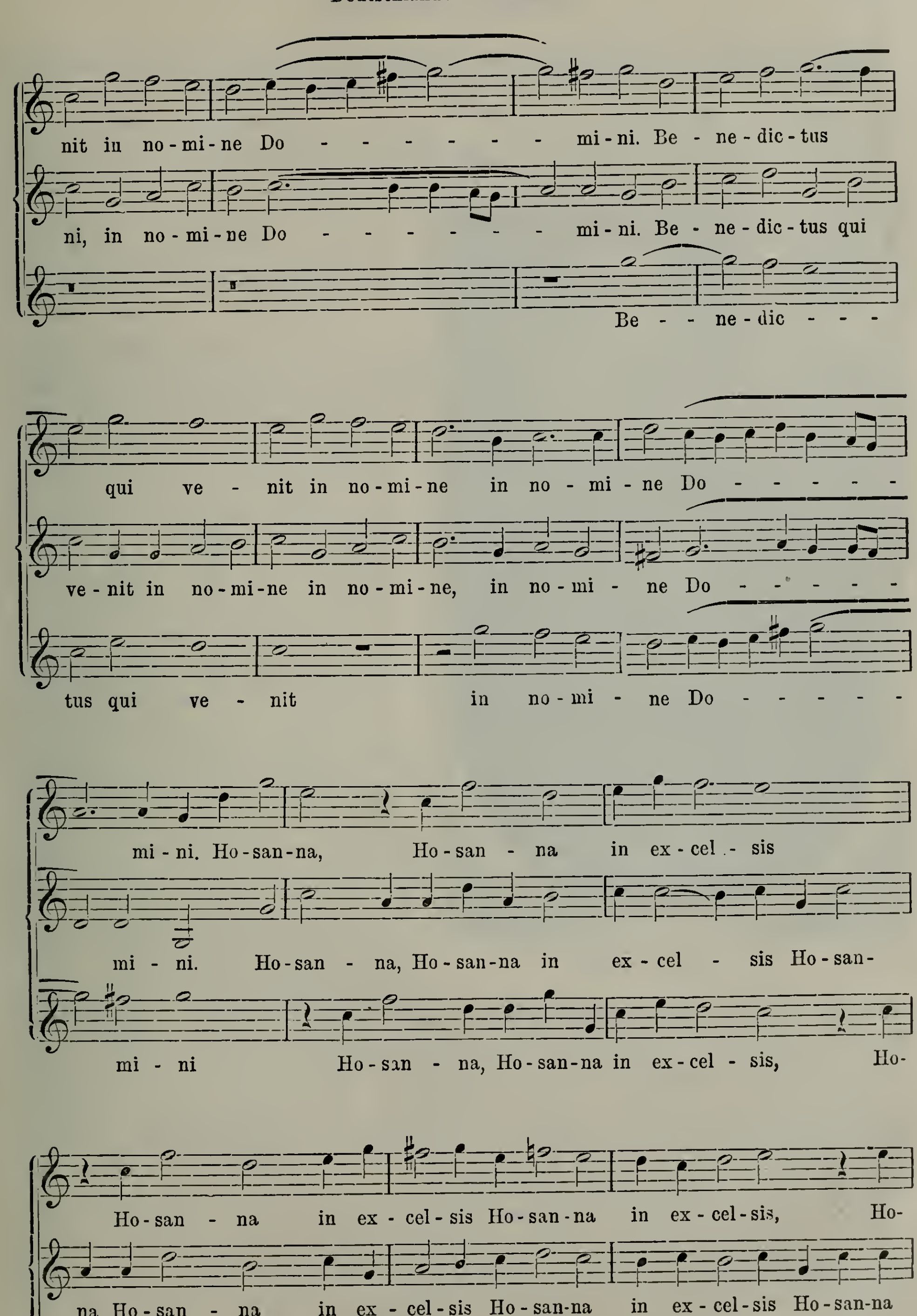
Mit Recht deutet Prüfer auf dies „herrliche Zeugnis für die Eigenart der deutschen weltlichen Liedmelodie“ jener Zeiten hin, daß sie, um ihres tief gemütvollen Gehaltes willen später mit geistlichen Texten versehen, noch als „Parodie“ nichts von ihrer Frische und Schönheit verlor, sondern eine noch ergreifendere Wirkung auf die Gemeinde auszuüben vermochte.
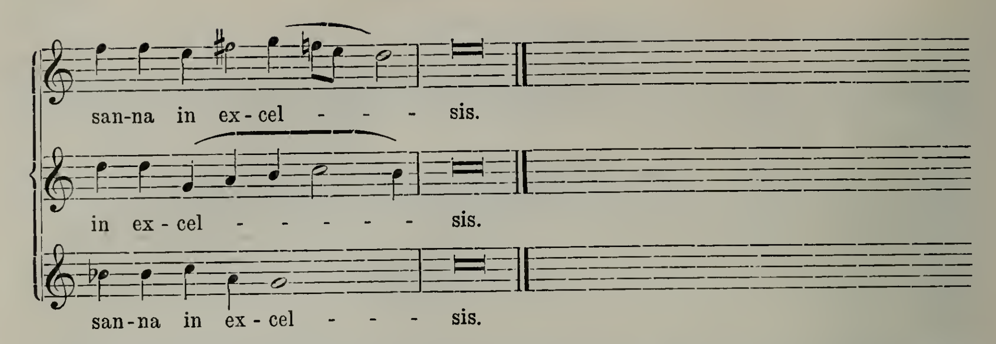
Haßler ist neben Eccard die bedeutendste Erscheinung unter den protestantischen Musikern seines Jahrhunderts. Als junger Fuggerscher Organist war er — dank den regen Handelsbeziehungen des Augsburger Welthauses zu Venedig — nach diesem Zentrum der italienischen Musik gekommen und hatte dort in den achtziger Jahren längere Zeit Andrea Gabrielis Unterricht genossen. In seinen Kanzonen und Madrigalen wandelt Gianleone (wie die Italiener ihn nannten) seines Meisters Bahnen, während er sich in seinen doppelchörigen Motetten mehr an die Art seines einstigen Mitschülers bei Andrea, an Giovanni Gabrieli hält.[1] Übrigens ist ein Teil seiner Kompositionen auch für den katholischen Gottesdienst geschrieben, so namentlich seine Messen, aus denen hier ein kurzes Probestück von wundervoller Weihe Platz finden mag.

Benedictus.



[1] R. Schwarz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten (V. f. M. 1893). Ausgabe der Madrigale in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern. Bd. V.


nit in no-mi-ne Do - - - - - - - mi-ni. Be - ne-dic-tus
ni, in no-mi-ne Do - - - - - - - mi-ni. Be - ne-dic-tus qui
Be - - ne-dic - - -
qui ve - nit in no-mi-ne in no - mi - ne Do - - - - -
ve-nit in no-mi-ne in no-mi-ne, in no-mi - ne Do - - - - -
tus qui ve - nit in no-mi - ne Do - - - - -
mi-ni. Ho-san-na, Ho-san - na in ex-cel - sis
mi - ni. Ho-san - na, Ho-san-na in ex-cel - sis Ho-san-
mi - ni Ho-san - na, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-
Ho-san - na in ex - cel-sis Ho-san-na in ex-cel-sis, Ho-
na Ho-san - na in ex - cel-sis Ho-san-na in ex-cel-sis Ho-san-na
san - na, Ho-san-na in ex - cel-sis, Ho-san-na in ex-cel-sis Ho-



Ebenso wie Haßler hat Johannes Eccard (1553—1611), einst Lassos Schüler in München, als Fuggerscher Musiker die Fühlung mit Italien gewonnen und sein deutsches Empfinden in der modernen italienischen Technik auszusprechen gelernt. Sein Quodlibet *„Zanni et Magnifico“* schildert das Volkstreiben auf dem Markusplatz. Haßler, den Kaiser Rudolf II. in den Adelsstand erhob, den wenigstens auf dem Papier als Mitglied zu führen die kaiserliche Kapelle sich zur Ehre schätzte, lebte dann in seiner Vaterstadt Nürnberg und trat zuletzt in kursächsische Dienste. Eccard, der mit seinem Freunde Joachim v. Burck einige Sammlungen geistlicher Oden veröffentlicht hatte, wurde danach als Kapellmeister nach Königsberg berufen, wo er auch sein Hauptwerk, die doppelchörigen, motettenhaft gesetzten „Preußischen Festlieder auf das ganze Jahr“ (1598) erscheinen ließ. Diese großartigste Leistung der vorbachischen, protestantischen Kunstmusik gab sein Schüler und Mitarbeiter J. Stobäus nach einem Menschenalter wieder heraus. Neben dem herberen Haßler kennzeichnet Eccard eine frauenhafte Weichheit und bestrickender Wohllaut seiner Harmonien.

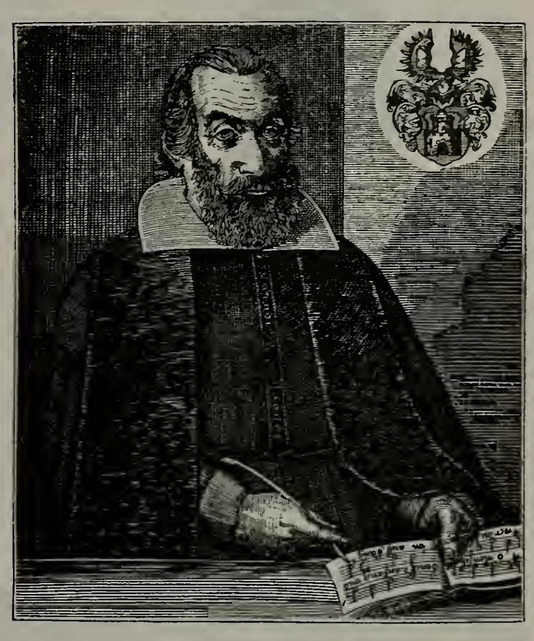

Johannes Stobäus.

Von den sonstigen protestantischen Tonsetzern der Zeit sind noch Philipp Dulichius in Stettin und vielleicht Christian Erbach in Augsburg Schüler Gabrielis gewesen, andere, wie der Deutschböhme Christoph Demantius,[1] Kantor in Zittau und Freiberg, Johann Staden[2] in Nürn-

[1] Über ihn Kade, V. f. M. 1890.

[2] Neuausgabe durch Eugen Schmitz in den Denkmälern deutscher Tonkunst. Zweite Folge VII 5.

berg, Melchior Frank in Nürnberg und Koburg, stehen wenigstens mittelbar unter venetianischem Einfluß. Daß die deutschen protestantischen Musiker, weit entfernt Reaktionäre zu sein, mit fliegenden Fahnen in das Lager des musikalischen Fortschritts im katholischen Welschland übergingen, war keine geringe Sache und für die Entwicklung der Tonkunst von außerordentlicher Bedeutung. Haßlers Vortritt hatte die Bedeutung eines fortschrittlichen Programms. Seine „Neue Teutsch Gesäng“ (1596) verfolgten ausdrücklich die Absicht „andern besseren Komponisten dadurch Ursach zu geben, hernachzufolgen, damit also die löbliche Kunst auch besser und mehro in Teutscher Sprach in Gebrauch käme.“ Es ist nicht eine schwächliche Ausländerei, welche die Deutschen nach Italien in die Schule treibt, sondern die klare Erkenntnis von den dort erzielten Fortschritten, durchdrungen von dem nationalen Stolz, den Vorsprung der Fremde rasch einzuholen. „*Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch was können*“, war der Leitspruch des Nürnbergers Staden. Von den in wenigen Jahrzehnten aufgespeicherten Reichtümern an protestantischer Kirchenmusik geben namentlich die — zunächst für das Gymnasium in Schulpforta — veranstalteten Sammelwerke (Florilegien) des Erhard Bodenschatz einen Begriff. Diese Musik ist „Gelegenheitsmusik“ im besten Sinne. Sie verherrlicht nicht nur die eigentlichen Feste des Kirchenjahres oder solche, die sich aus dem Gang der Landes- und Ortsgeschichte ergeben, sondern begleitet mit Tauf-, Geburtstags-, Hochzeits- und Begräbnisgesängen das Leben des Christenmenschen von der Wiege bis zum Grabe. So sog sie aus der Berührung mit dem Leben immer neue Kraft. Die beiden Stile, das kunstreich imitatorische, motettenhafte und das einfach, harmonisch, mit der Melodie im Sopran gesetzte Kirchenlied gehen nun nebeneinander her. Auch vermittelnde Zwischenstufen gibt es, wie die innigen „Weihnachtsgesänge“ des Zwickauer Kantors Cornelius Freund.[1] Man hat die Kirchengesänge der deutschen Kleinmeister Leonhard Schröter, Johann Jeep, Lehner, Löwenstern, Crüger, Schop usw. recht treffend als Holzschnittmusik bezeichnet. In dem „Melo-



Johannes Staden.

[1] Neue Ausgabe von Göhler (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

deyen-Gesangbuch" der Hamburger Organisten David Scheidemann, Hieronymus Prätorius und Jakob Decker (1604) wird der mehrstimmige Kirchenchor zum erstenmal durch die Orgel ersetzt, so daß etwas wie ein von der Orgel begleiteter Gesang herauskommt, wiewohl der Orgelpart noch nichts Eigenes, sondern nur Übertragung des Vokalsatzes ist.



Michael Prätorius.

An der Schwelle einer neuen Zeit, ja mit einem Fuße darin, steht dann Michael Prätorius, ein Thüringer, der 1621 als Kapellmeister und Kammersekretär des Herzogs von Braunschweig starb. Sein Hauptwerk *Musae Sioniae*, enthält in neun Abteilungen alle Arten der protestantischen Musik, über zwölfhundert Sätze über die Kirchenmelodien seiner Epoche. In einer Gruppe hält er die ältere Weise des vierstimmigen Gesanges fest wie in dem berühmten, noch heute gesungenen Liede „Es ist ein Reis entsprungen". In andern Bearbeitungen werden die einzelnen Strophen verschieden, bald als Chor, bald als Soli behandelt oder für eine verschiedene Stimmenzahl gesetzt. Auch in der modernsten Form des italienischen Stils, im Gesang über einem Instrumentalbaß hat Prätorius sich schon versucht. Von höchster Wichtigkeit aber ist er als Musikschriftsteller, vor allem durch sein *Syntagma musicum* (1618), eine der wichtigsten Quellen für die Instrumentenkunde und den Vortragstil am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts.[1]



Man kennt aus Hervés Operette die komische Gestalt des Stiftsorganisten Celestin, der in seinen Mußestunden unter dem Namen Floridor insgeheim lustige Operetten

[1] Vergl. zu den vorangehenden Absätzen die großen Werke von Winterfeld: „J. Gabrieli und sein Zeitalter." 3 Bde. (1834) und „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes", 3 Bde. (1843—47).

schreibt. Ein solches Doppelleben zu führen haben die Meister des 16. Jahrhunderts nicht nötig gehabt. Die Grenzen des Geistlichen und Weltlichen verflossen und wir sehen wie die frommen Kantoren bei weltlichen Festen, wie z. B. Hochzeiten, nachdem sie ihre erbaulichen Trauungslieder erledigten, sich herzhaft in den Strudel einer übermütigen Heiterkeit stürzen, wo ihnen nichts Menschliches fremd bleibt. Fast von allen Komponisten, deren eben als Dienern der religiösen Muse gedacht wurde, haben sich kräftige Zech- und lockere Buhlliedlein, Bergreihen, Reiterliedlein erhalten und der gesungenen Tänze, Pavanen, Galliarden und Couranten ist Legion. Neben den italienischen Tanzformen kommt die Villanella nach Deutschland. Noch Regnart hatte in der Vorrede zu Tricinia (1596) erklärt:



Erasmus Widmann.
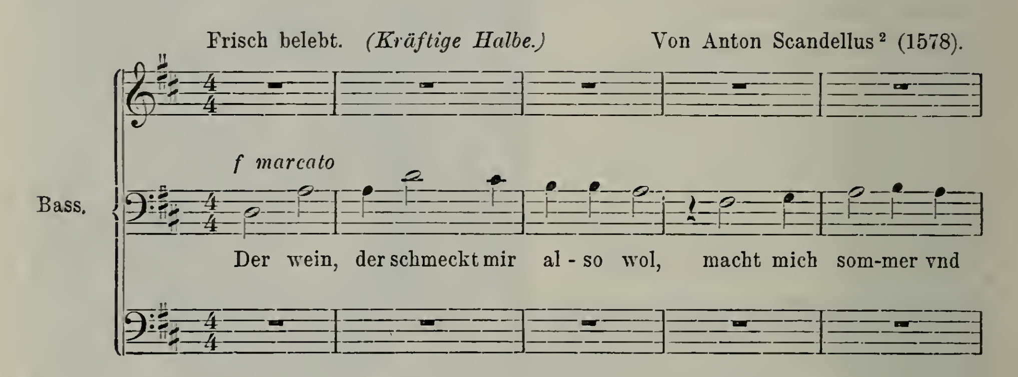
> Daß es sich durchaus nit schick
> Mit Vilanellen hoch zu prangen
> Und wollen dadurch Preis erlangen
> Würd sein vergebens und umbsunst,
> An andern Ort gehört die Kunst.

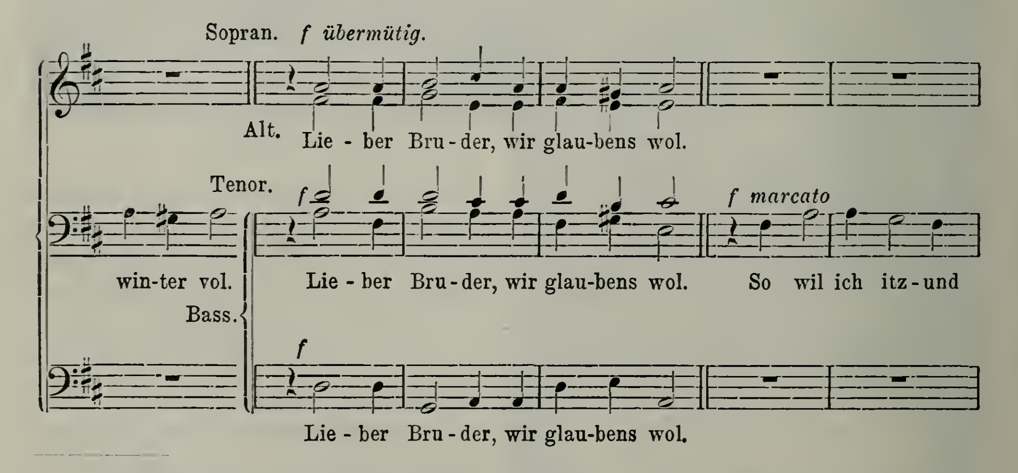
Und Prätorius hatte im *Syntagma* noch recht geringschätzig von ihr gesprochen. Aber trotzdem sie nicht Gegenstand des künstlerischen Ehrgeizes war, nimmt die Vilanelle am Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland reißend überhand, die trällernden *fa la la*-Refraine begegnen uns auf Schritt und Tritt. Der rührige Valentin Hausmann gab einen Auszug der Vilanellen und Kanzonetten des Marenzio und Orazio Vecchio für das deutsche Publikum heraus. Es seien hier einige Titel der weltlichen Musikliteratur des ausgehenden 16. Jahrhunderts angeführt, die von dem Geist und der Mannigfaltigkeit der damaligen Produktion einen Begriff geben: Regnart, „Tricinia. Kurzweilige teutsche Lieder zu dreien Stimmen nach Art der Neapolitaner oder Welschen Vilanellen“ (1578); Chr. Prätorius, „Fröhliche und liebliche Ehrenlieder von züchtiger Lieb und ehelicher Treue“ (1581); Eccard, „Newe Lieder mit fünff vnd vier Stimmen gantz liebig zu singen“ (1589); Haßler, „Newe teutsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Kanzonetten“ (1596), „Lustgarten newer deutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden“ (1601), „Venusgarten oder neue lustige liebliche Täntze teutscher und polnischer Art“ (1615); Melchior Frank, „Teutsches musikalisches fröhliches Convivium“ (1621), „Deliciae convivales“ (1627), „Lilia musicalia. Schöne liebliche froliche newe Lieder mit lustigen Texten“ (1606), „Musikalischer Bergkreyen,

in welchen allweg der Tenor zuvorderst intoniert, in contrapuncto colorato auff vier Stimm gesetzt (1602), „Farrago d. i. Vermischung viler weltlichen Lieder, die in allen Stimmen auf einander respondieren, zu 6 Stimmen“ (1603), „Musikalischer Grillenvertreiber, darinnen alle bißher außgegangenen Quodlibeta zusammengebracht; Johannes Jeep, „Studenten-Gärtlein newer lustiger weltlicher Lieder“ (1607)[1]; Demantius, „Conviviorum deliciae“ (1608); H. Dedekind „Studentenleben“ (1613), Erasmus Widmann, „Musikalischer Tugendspiegel mit schönen historischen und politischen Texten“ (1614), „Musikalischer Studentenmuth“ (1619), „Musikalische Kurtzweil“ (1618).

Als Probe der weltlichen Liedmusik vom Ende des 16. Jahrhunderts stehe hier das

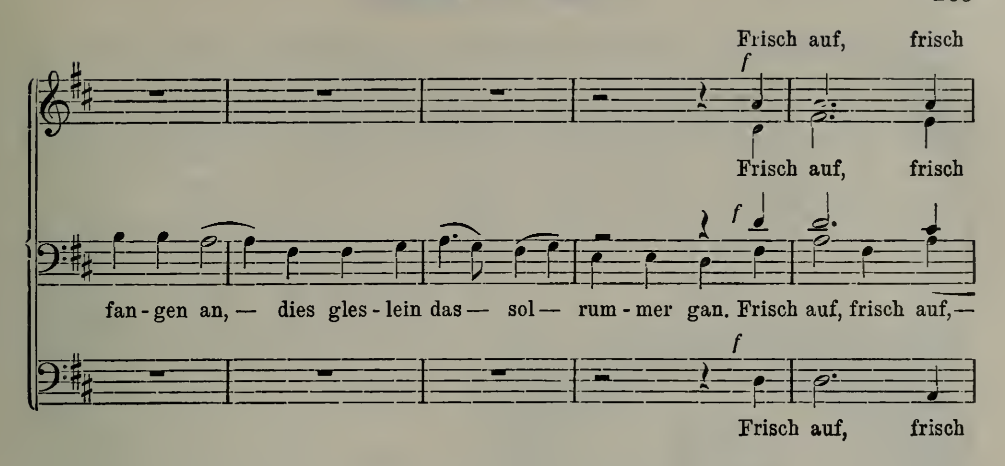
Trinklied.
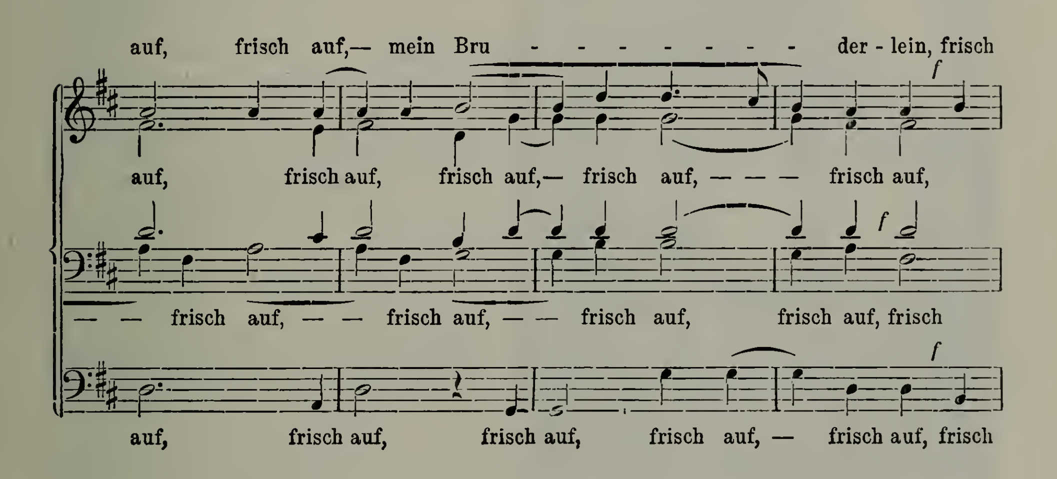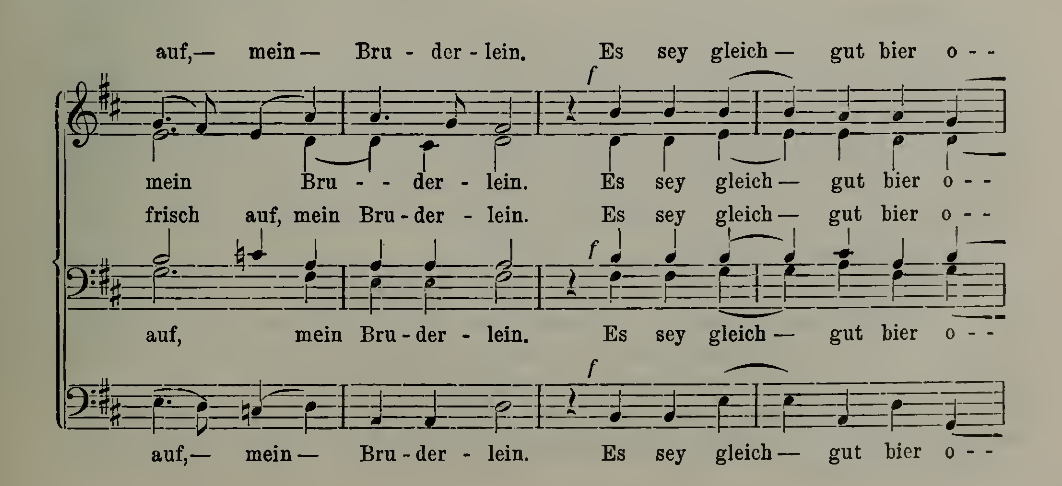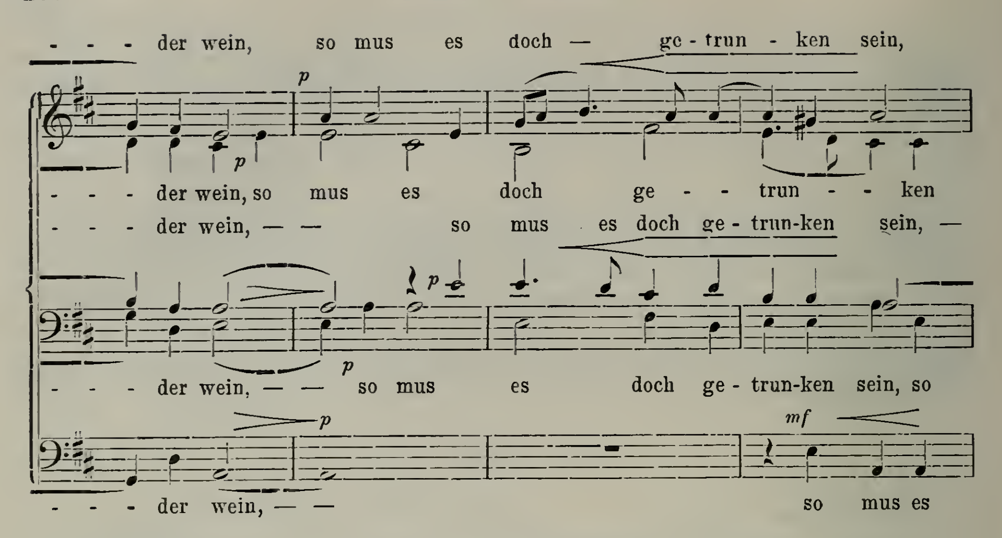




[1] Brachte es in zwanzig Jahren auf 7 Auflagen.
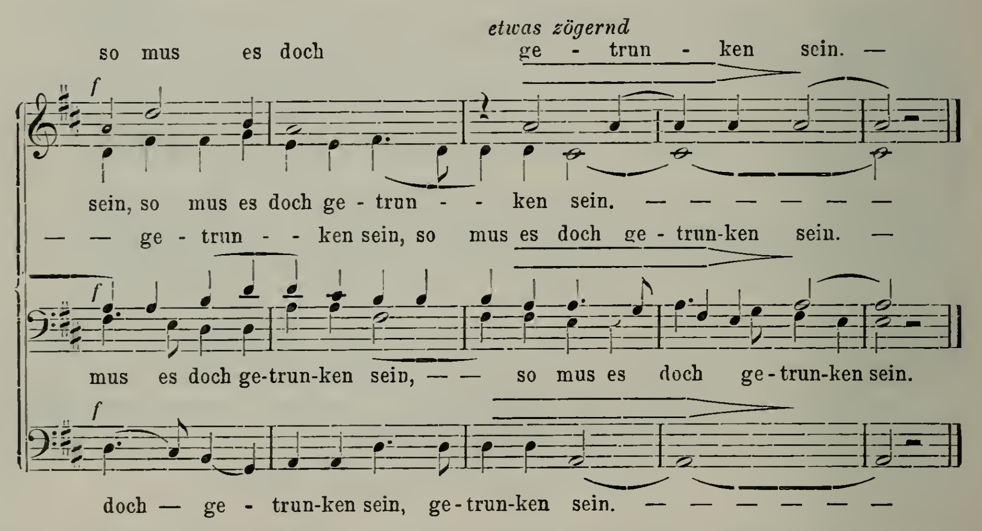
[2] Man beachte, wie gut dieser Italiener in die deutsche Art sich eingelebt hat und wie gut er die Betonungsweise der alten deutschen Meister sich zu eigen gemacht hat, im Gegensatz zur späteren Zeit, wo die assimilatorische Kraft des deutschen Geistes den Ausländern gegenüber fast regelmäßig versagte.


Frisch auf, frisch
f
Frisch auf, frisch
f
fan-gen an, — dies gles-lein das — sol — rum-mer gan. Frisch auf, frisch auf, —
f
Frisch auf, frisch


auf, frisch auf, — mein Bru - - - - - - - der-lein, frisch
f
auf, frisch auf, frisch auf, — frisch auf, — — — frisch auf,
f
— — frisch auf, — — frisch auf, — — frisch auf, frisch auf, frisch
f
auf, frisch auf, frisch auf, frisch auf, — frisch auf, frisch


auf, — mein — Bru - der-lein. Es sey gleich — gut bier o - -
f
mein Bru - - der - lein. Es sey gleich — gut bier o - -
frisch auf, mein Bru-der - lein. Es sey gleich — gut bier o - -
f
auf, mein Bru-der - lein. Es sey gleich — gut bier o - -
f
auf, — mein — Bru-der - lein. Es sey gleich — gut bier o - -





Neben der Vokalmusik gewinnt die instrumentale nun immer mehr an selbständiger Bedeutung. Orgel und Klavier, in der ersten Jahrhunderthälfte noch gleich in der Technik, beginnen sich allmählich auf getrennten Wegen zu entwickeln. Bei den Italienern schloß sich das Klavier dem Lautenstil an und man sieht es auf akkordische Griffe ab. Bei den Deutschen gehen die sogenannten „Koloristen", voran Nikolaus Ammerbach, Organist an der Leipziger Thomas-Kirche († 1597), und Jakob Paix in Lauingen[1] auf ein — ziemlich mechanisches — Diminuieren und Kolorieren der Melodie aus, während in der Orgelmusik noch der Vokalstil herrscht. Ammerbach ist auch

[1] In seiner *Missa parodia* (1587) nahm er die Spielerei der alten Niederländer auf, unter Beibehaltung von Stimmen der Komposition eines andern Komponisten eine neue Komposition zu schreiben.

der erste, der die Bezeichnung der Applikatur, des Fingersatzes vornahm.[1] Auf der Orgel werden zu kirchlichen Zwecken Arrangements von Motetten gespielt, das Klavier dient nur der weltlichen Belustigung: Tänze und Variationen darüber bilden die älteste Klaviermusik.[2]

Noch aber beherrscht, alles andere neben sich erdrückend, die Laute die häusliche Musikpflege. Die Zahl der Tabulaturen: Graf Fuggers Lautenbücher 1562, Melchior Neusiedler 1566, Sixt Kargl, Reymann *Noctes musicae* 1598 etc. vermehrt sich beständig, Wolf Heckel bringt 1562 ein Lautenbuch für zwei Instrumente auf den Markt und aus dem Jahre 1575 findet sich in Basel eine Tabulatur gar für drei Lauten.



Nikolaus Ammerbach.

Das Ensemblespiel wird jetzt ein sehr beliebtes Mittel sich in Gesellschaft zu vergnügen. Waren durchs ganze Zeitalter der Mehrstimmigkeit die veröffentlichten Kompositionen *„per cantar e sonar“* bezw. „zu singen vnd auch auff allerhand Instrument zu gebrauchen“, so bevorzugt die Mode augenscheinlich die Verwendung der Tonsätze als Spielmusik, je mehr wir uns dem siebzehnten Jahrhundert nähern. Hatten die großen Herren ihre Hofkapellen — selbst vom Grafen Rudolf v. Bünaw rühmt Johannes Ghro in einer Widmungsschrift, daß er „seine bestallte Vokal- und Instrumental-Musica sich jährlichen etwas merckliches kosten lasse“ — so taten minder Begüterte und Bürgersleute sich zu einem „Musikalischen Kräntzlein“ (Nürnberg 1618) oder *Collegium musicum* (Prag, im nämlichen Jahr) zusammen und Joh. Schultz sagt in der Vorrede seiner „Viertzig Neuwen Außerlesenen Lieblichen Paduanen, Intraden und Galliarden“ (Hamburg 1617), er habe sie geschrieben, „damit man in Zusammenkünften nicht allein in *Musica vocali,*

---

[1] „Orgel- oder Instrument-Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel- oder Instrument-Tabulatur sampt der Application, Auch fröliche deutsche Stücklein und Muteten etliche mit Coloraturen abgesetzt, desgleichen schene deutsche Tentze, Galliarden vnnd Welsche Passometzen zu befinden.“ (Leipzig 1571.)

[2] Paix, „Ein Schön Nytz vnnd Gebräuchlich Orgel Tabulaturbuch. Darinnen etliche der berümbten Componisten beste Moteten . . außerlesen vnd zu dem Chormas gesetzt. Zuletzt auch allerhand der schönsten Lieder (Pass' è mezzo vnd Täntz). Allein mit großem Fleiß Coloriert“ (1583).

besonderen auch mit Abwechslung der *Musica instrumentalis* anmutige Sachen ohne Text mit wenig Personen lieblich musizieren könne.“ Wie es scheint, fing der Adel mit dieser Art des Musizierens an. Unter den Komponisten finden wir den Landgrafen Moritz von Hessen, den Grafen von Schwarzburg u. a. Die Studentenschaft der Universitäten, für welche Jeep sein „Studentengärtlein“ komponiert hatte, bemächtigt sich der instrumentalen Hausmusik mit besonderem Eifer. Namentlich Leipzig wird ein Mittelpunkt dieser Tendenzen. Der Leipziger Studiosus Engelmann widmet seine „sogenannten Pavanen und Galliarden“ [1] 1617 vier sächsischen Prinzen, die mit ihm diese und andere Sachen auf Streichinstrumenten gespielt hatten.



Jakob Paix.

Hier ist der Ort, die wichtigsten dieser Instrumentalformen zu betrachten, die wir flüchtig bereits kennen. Daß auf den im geraden Takt getretenen, das heißt geschrittenen „*Tanz*“ dieselbe Melodie im Tripeltakt als *Springtanz* (Hupfauf, Tripla, Proportz) folgt, ist die älteste und einfachste Form der Suite. Bei den Romanen entspricht dieser Einteilung die gravitätische *Pavane* (mit



Vignette eines Werkes von Orlando Lasso (1589).

der Abart des Passamezzo) und die hüpfende *Galliarde*, auch *Saltarello* [2] oder *Romanesca*, beide Typen in mäßig geschwindem Zeitmaß. Diese Form

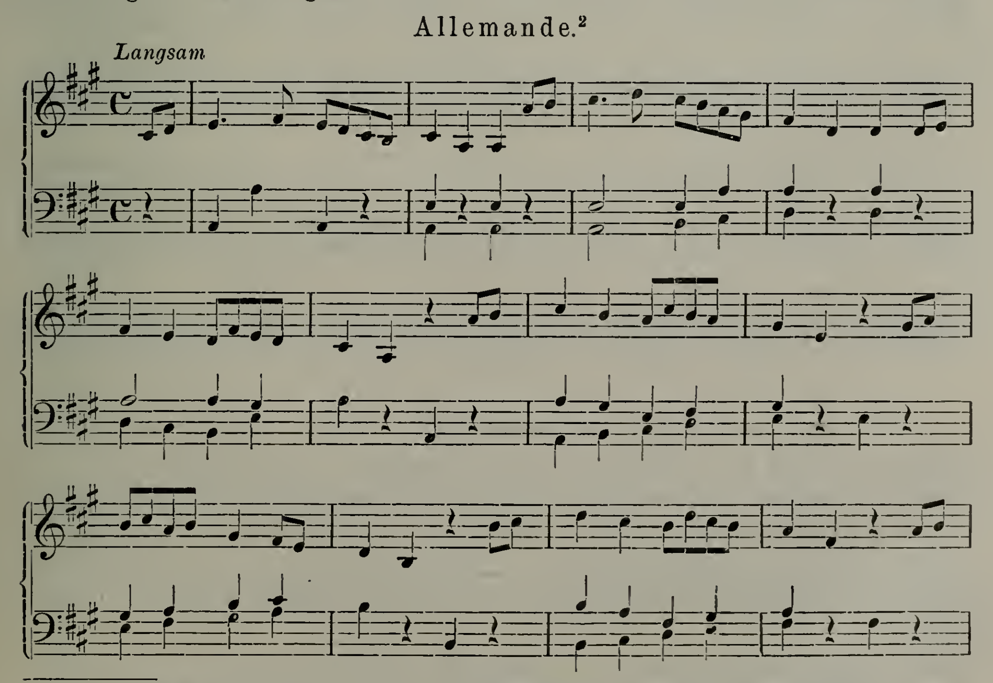
[1] Manche dieser Tänze sind mit wunderlichen Namen wie „*Ancon*“, „*Zingi*“, „*Hermoso*“, „*Zibolle*“ überschrieben.

[2] Auch die Paduane — nicht zu verwechseln mit der Pavane — ist eine Abart des Tripeltanzes.

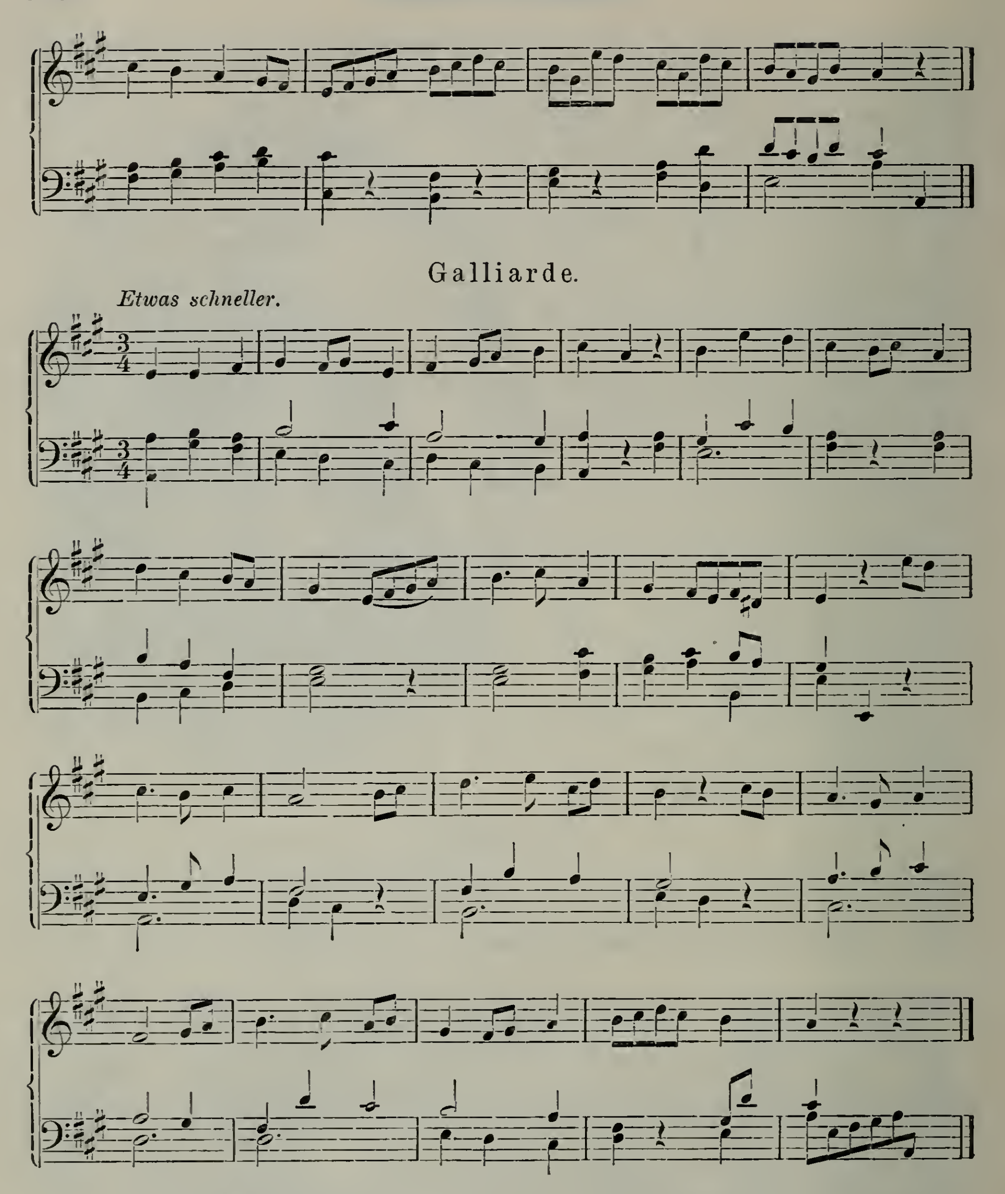
wurde in Italien erweitert, indem der Saltarello eine Coda, die sogenannte *Ripresa* bekam und zum Schluß die Melodie als *Piva* im hurtigen, raschen Tempo gespielt wurde. Die norditalienischen Lautenmeister, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, vor allem Borrono in Mailand, versuchten nun verschiedene Zusammenstellungen. Eine Zeit war Passamezzo — Pavane — Saltarello beliebt. Dann drangen andere moderne Tänze ein. In Deutschland trat an die Stelle des altväterischen „Tanzes“ die „*Allemande*“ oder „Deutscher Tanz“ und als weitere Type des geraden Taktes kam die marschartige spanische *Intrade* hinzu. Die Galliarde wurde durch die französische *Courante* verdrängt, die Piva durch die stürmischere *Volte*. In der Kombination dieser scharf ausgeprägten Tanzformen bevorzugen die einzelnen Komponisten meist ganz bestimmte Zusammenstellungen.

Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts hatten diese Tänze ihren Charakter als Gebrauchsmusik immer mehr abgestreift, wurden losgelöst vom wirklichen Tanz als ideale Typen von Instrumentalformen gepflegt[1] und zu Variationen verarbeitet. Schon Bartholomeus Hesse bemerkt in der Vorrede seiner Sammlung von Tänzen (1555) ausdrücklich: „Auch sindt solche Stück von vns nit allein zum tantzen vermint, sonder wegen jhrer frembden, lieblichen vnnd aller Nation annemblichen Art vor vnserer Landtsgebrauch . . . zu Aufflösung vnd Erquickung vieler Gotseliger vnd Fromer, doch etlicher maßen beladener vnd betrübter Gemüter.“ Um 1600 wird es Sitte, die konventionelle Aufeinanderfolge gewisser Tänze aufzugeben und Tänze der gleichen Art in Sammlungen zu vereinigen.

Allemande.[2]



[1] Prätorius sagt, daß die Pavane „bei den Engländern noch zum Tantzen gebraucht“ werde.
[2] Aus einem mechanischen Orgelwerk der Philippine Welser (um 1550) zu Innsbruck.



Als eine selbständige Instrumentalform kommt zur selben Zeit die „*Kanzone*"[1] und das Ricercar[2] nach Deutschland. Ihr Charakter und ihr Unterschied prägt sich weniger aus. Die Kanzone ist im allgemeinen lebhafter. Imitatorische Partien wechseln mit akkordischen. Das Ricercar strebt motivischer Einheitlichkeit zu. Einer der ersten, die in Deutschland Ricercare schrieben war Aichinger. Die Kanzone begegnet zuerst bei Haßler (1596).

[1] Vergl. S. 216.

[2] Vergl. S. 195 und 203.

Über die Besetzungen der Spielmusik jener Zeit ist erst noch wenig bekannt. Gewöhnlich heißt es ganz allgemein, die Komposition sei für „allerlei“ Instrumente bestimmt. Die Dresdner Kapelle zählte 1593 an Instrumenten: 13 Posaunen, 19 Hörner, 16 Schalmeien, 12 Flöten, 16 Querpfeifen, 5 Sordunen, 11 Zinken, 2 Pauken, 6 alte, 7 neue Geigen. Sie werden aber schwerlich alle zusammengewirkt haben. Auch darüber, inwieweit die zahlreichen Gemälde und Titelzeichnungen, die spielende Instrumentalkörper darstellen, als malerische Zusammenstellungen oder als treue Abbilder der Wirklichkeit gelten können, fehlt es an sicherer Kunde. Da die Instrumente Singstimmen vertraten oder ersetzten, lag es nahe, die verschiedenen Instrumente in den vier Hauptlagen der menschlichen Stimme (Diskant, Alt, Tenor, Baß) zu bauen. Doch fand auch eine Mischung der Instrumentenfamilien statt. Eine solche Instrumentenfamilie in allen vier Lagen hieß ein Akkord, auch Stimmwerk oder Chor genannt. Die Tanzmusik, deren Sammlungen nach 1600 immer mehr zunehmen, ist vorzugsweise Hausmusik, nicht bloß Orchestermusik gewesen. Sagt doch Prätorius in der Vorrede seines großen Tanzwerkes,[1] daß „man nicht allein vor fürstlichen Taffeln, sondern auch bey ander ansehnlicher Leute ehrlichen *Conventibus*, *Conviviis*, Hochzeiten vnd derogleichen Freudengelagen, zu zeiten vnd zwar guten theils ein Weltliches mit vnterlauffen zu lassen pflegt.“ An die Singübungen selbst der geistlichen Kantoreien nicht minder wie an jene der musikalischen Kräntzchen (Kollegien) pflegte sich stets eine Gasterei (das *Convivium*) zu schließen.

Mit der in Italien geglückten Verbesserung der Streichinstrumente wurde es zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland Mode, diese Tonwerkzeuge beim häuslichen Musizieren zu bevorzugen. Valentin Haußmann hat 1604 im Titel seiner „Neuen Intraden“ und „Neuen fünffstimmigen Paduanen vnd Galliarden“ den Beisatz: „auf Instrumenten, fürnemlich auff Fiolen lieblich zu gebrauchen.“ Seinem Vorbilde schloß sich 1608 M. Frank mit „Neuen Intraden“ und S. Scheidt mit seinen fünfstimmigen Stücklein (1621) *„in gratiam musices studiorum potissimum Violistarum“* an. Vordem war die Intrade (deutsch auch „Aufzug“ d. h. Marsch benannt) ein Trompeterstück gewesen. Die Kunst einer planmäßigen Instrumentation beginnt dann ebenfalls unter italienischem Einfluß, gehört aber schon der neuen Epoche an. Ihr erster Herold ist Prätorius, ihr erster Klassiker Joh. Herm. Schein.

Instrumente.

Wir sahen, welche Bedeutung die Verbesserung der Streichinstrumente um 1600 auf die Produktion der Spielmusik ausübte und ermessen an diesem markanten Falle die Bedeutung des technischen Fortschrittes in bezug auf

[1] Terpsichore. Darinnen Allerley frantzösische Däntze vnd Lieder, Als 21 Branlen, 13 andere Däntze mit sonderbaren Namen, 162 Couranten, 48 Volten, 37 Baletten, 3 Passamezze, 23 Gaillarden und Repriesen. Wie dieselbigen von den frantzösischen Dantzmeistern gespielet vnnd von Fürsten Taffeln, auch sonsten in *Conviviis* zur recreation vnd ergötzung gantz wohl gebraucht werden können. (Hamburg 1812.)

den Fortschritt der schaffenden Kunst. Oft ist die technische Errungenschaft eine Erfüllung des vorhandenen Ausdrucksbedürfnisses. Man findet in dem Gegebenen und Vorhandenen sein Genügen nicht mehr, sei es, weil man dessen überhaupt müde geworden ist, sei es, daß sich der Inhalt der menschlichen Psyche so sehr geändert hat, daß sie neuer Mittel bedarf, um sich auszusprechen. Oft aber findet auch der umgekehrte Vorgang statt. Die technische Errungenschaft geht dem Schaffen voraus und überläßt es der Phantasie, sich der neu gefundenen Möglichkeiten zu bemächtigen. Werfen wir daher noch einen Blick auf die bisherige Entwicklung der einzelnen Tonwerkzeuge.

Durch ihr hohes Alter und durch ihre offizielle Verwendung beim Gottesdienst (hauptsächlich zu Intonationszwecken) nahm die Orgel[1] in der Rangordnung der Instrumente von jeher unbestritten die erste Stelle ein und der Protestantismus hat ihr Ansehen als „Königin" noch gesteigert. Im 12. Jahrhundert war das Pfeifenwerk in Register geschieden worden. Die Orgeln waren damals noch klein und leicht spielbar. In den folgenden zwei Jahrhunderten kamen die Riesenorgeln auf, deren Mechanismus so plump war, daß die Tasten mit der Faust geschlagen werden mußten. Dagegen wurde im 15. Jahrhundert „die leichte Spielart" erstrebt und im 16. erreicht. Im 13. Jahrhundert wurde die vordem rein diatonische Skala durch Einschiebung der chromatischen Zwischentöne vervollständigt. Das Pedal war in Deutschland schon um 1325 in Gebrauch. Etwa ein Jahrhundert später wurden die Zungenpfeifen (Schnarrwerke) eingeführt. Schlick begnügt sich für das Manual mit 8 bis 9 Registern: zwei Prinzipale, gleich lang aber in der Mensur verschieden, Oktav 4′, Gemshorn 4′, ein Zimmel (gemischtes Register), ein Hintersatz (Nasat), die Raußpfeifen und das hölzerne „G'lächter" (eine „Spielerei"). Das Pedal disponiert er: Prinzipal, Oktav, Trompete, Posaune und Raußpfeife. Das Rückpositiv umfaßt ein Prinzipal, ein reines Gemslein, ein Zimmlein und das Hintersetzlein. Auf einer besonderen Lade steht die Mixtur *(locatio)*. Bei den meist kleinen italienischen Orgeln fehlt das zweite Manual. Ihr Ton ist hell, schneidend gewesen, sprach aber sehr präzis an. Hier die Disposition der 1580 erbauten Domorgel von Brescia: Prinzipal 16′, ein zweites geteiltes Prinzipal, dessen tiefe Töne nur im Baß klangen, Oktav 8′, Oktav 4′, Quinte $2^2/_3$, Oktav 2′, Quinte $1^1/_3$, Oktav 1′, Quinte $2^2/_3$, dann wieder Oktav 2′, die mit Oktav 8′, Flöte 8′ und Quinte $2^2/_3$ als Kornett wirken sollte, Flöte 4′ und Flöte 8′. — Eine kleinere Form der Orgel für Kapellen und Hausandachten ist das Positiv, das, wenn es tragbar ist, auch Portativ heißt und (wie das Klavichord) auf den Tisch gestellt zu werden pflegte. Die Miniaturorgel endlich mit nur einer Zungenstimme wird Regal genannt.

Als weltlicher Bruder der Orgel ist seit dem 14. Jahrhundert das Klavier unter dem französischen Namen *Eschiquier* („Schachbrett") aufgetaucht. Im 15. Jahrhundert kommt dann daneben das Klavichord auf. Seine in einem

[1] A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert. (1884.) Wangemann, Geschichte der Orgel (3. Aufl. 1887).

viereckigen Kasten (ohne Füße) querlaufenden Saiten werden mit Metallzungen (Tangenten) gerissen, der Ton konnte schattiert, bebend gemacht, auch gedämpft werden. Zu Virdungs Zeit (1511) hatte es schon über vier Oktaven

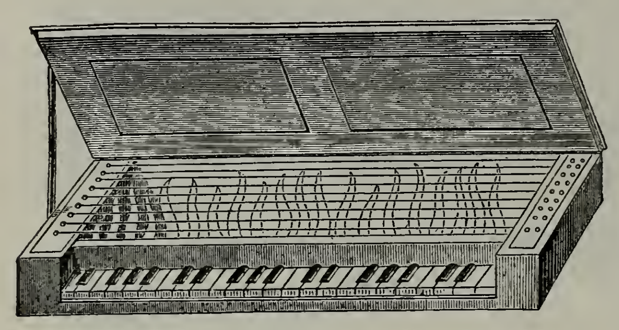


Theatrum
INSTRuMENTORuM
Seu
SCIAGRAPHIA
Michaëlis Prætorii C.
Darinnen
Eigentliche Abriß vnd
Abconterfeyung / fast aller
derer Musicalischen Instrumenten, so jtziger zeit in Welschland / Engeland / Teutschland vnd andern Oertern vblich vnd verhanden seyn: Wie dann auch etlicher der Alten vnd Indianischen Instrumenten / recht vnd just nach dem Maßstabe abgerissen vnd abgetheilet.
Wolffenbüttel / Im Jahr 1620.

Titelblatt der Instrumentenlehre des Prätorius.

Umfang. Daneben entwickelte sich das fast gleichaltrige Clavicembalo (Cembalo, Clavecin, Gravicembalo, Harpsichord, Kielflügel) in Dreiecksform, dessen Saiten mit Federkielen angerissen werden und dessen einzelner Ton

nicht modulationsfähig war. Man half sich mit Registern, die durch einfache Züge ein Forte, Mezzoforte und Piano erzeugten, während der sogenannte „Lautenzug“ den Klang abdämpfte. Unterarten sind: das italienische Spinett (nach seinem angeblichen Erfinder Spineto c. 1503), das englische Virginal, und — unserem Pianino entsprechend — das Clavicitherium mit seinen nach aufwärts gespannten Saiten. Die berühmteste Klavierbauerei war am Ende des 16. Jahrhunderts das Haus Rucker in Antwerpen. Hans Heyden in Nürnberg erfand 1610 das Geigenclavicymbel, wo die Saiten an kleine Räder rührten, so daß sie klangen als striche ein Bogen darüber. — Die erste Klavierschule schrieb der Venezianer Diruta unter dem Titel „Transsilvano“ (1597).[1]



Clavichord.

Die doppelchörig bezogene Laute, von den Arabern nach Spanien und Süditalien gebracht, verbreitete sich im 14. Jahrhundert rasch über Europa und die verschiedenen Kulturvölker eigneten sich das Instrument auf ihre Weise an. Die beliebteste Stimmungsart war G c f a d′ g oder A d g h e′ a′. Die drei tiefsten Saiten hießen in Deutschland „Brummer“ und wurden als Groß-, Mittel- und Kleinbrummer unterschieden. Die zwei mittleren Saiten führten den Namen „Sangsaiten“ (die große und kleine) und endlich die höchste, die bloß einchörig bezogene Quintsaite. Die Laute wurde mit dem Finger „gezwickt“, bisweilen auch mit einem Plektrum geschlagen, wie eine Abbildung bei Agricola bestätigt. Varianten der Laute sind: die kleinere Abart der Quinterne, die Stammesmutter unserer Gitarre, sowie die größeren: Baßlaute (Archiliuto) und Theorbe, mit leeren Baß-(Bordun-)saiten.[2]

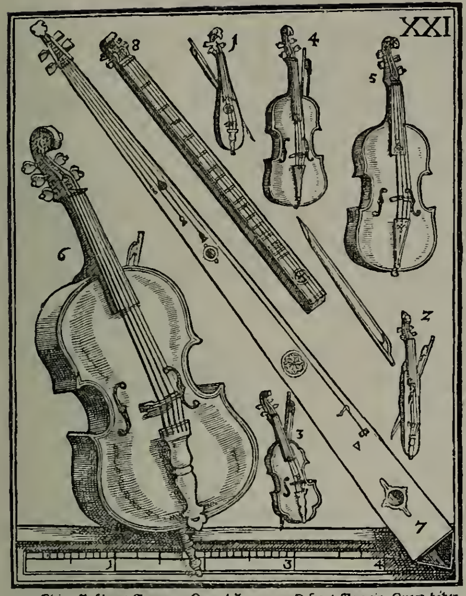


Mit Plektrum gespielte Laute. (Aus Agricola.)

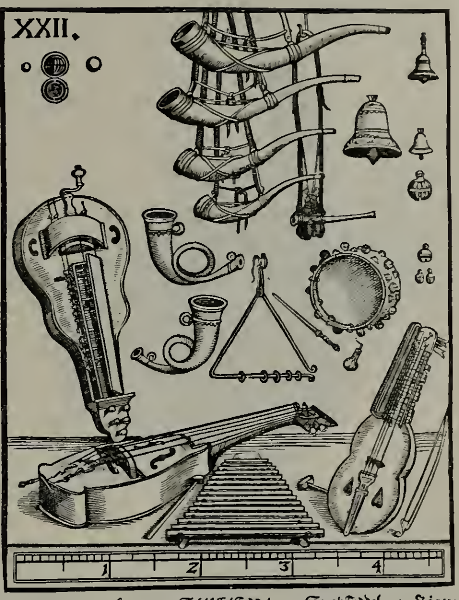
Noch recht im Dunkel liegt die Geschichte der Geige. Bei den fahrenden und Volksspielleuten war sie daheim und erst im Anfang des 16. Jahrhunderts, nachdem die Lautenmacher das Griffbrett und die chromatisch angeordneten Bünde der Laute auf den Geigenhals übertragen hatten, bekam sie die gewölbte Decke und den Steg, der es ermöglichte, auf jeder einzelnen Saite für sich zu spielen. Man unterscheidet in Deutschland

[1] Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I. Bd. (Leipzig 1899). O. Bie, Das Klavier und seine Meister (München, 2. Aufl. 1901); W. Niemann, Das Klavierbuch (München 1907).

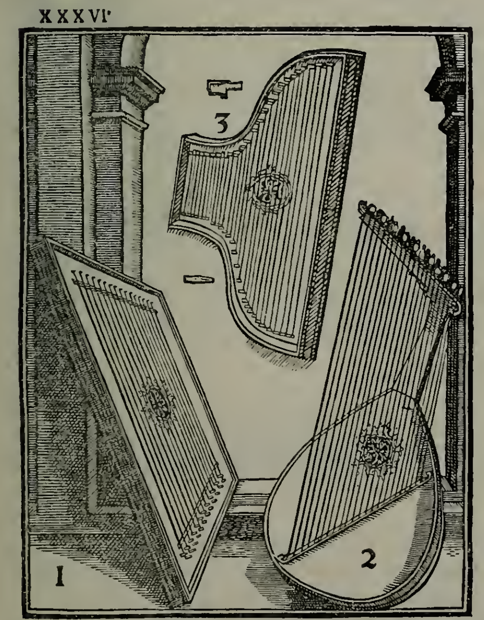
[2] Literatur bei Körte, vergl. S. 203 Anm.



1. 2. Kleine Poschen / Geigen nn Octav höher. 3. Discant-Geig ein Quart höher. 4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6 Bas-Geig de braccio. 7. Trumscheit. 8. Scheidtholtz.



1. Allerley Bawren Leyren. 2 Schlüssel Fiddel. 4. Stroh Fiddel 4 Jäger-hörner. 5 Triangel. 6. Singekugel. 7. Morenpaucklin.



1. Ein Arcicinis Hackebrett/wird aber mit Fingern gegriffen. 2. Eine sonderbare Laute/wird nach Art der Harpfen tractiret. 3. Ein gar Alt Italionisch Instrument, darvon hinten im Indice, bericht zufinden.



1. Bandoer. 2. Orpheoreon. 3. Penorcon, 4. Italianische Lyra de Gamba.

Instrumententafeln aus Prätorius Syntagma musicum (1619).

die viersaitige große (welsche) Geige und die dreisaitige (polnische) kleine Geige. Jede dieser Arten wird in drei Sorten als Baßgeige (A d g h bezw. G d a), Tenor- und Altgeige (c e a d' bezw. c g d') und Diskantgeige (g h e' a' bezw. g d' a') gebaut. Die Violen der Italiener stehen nach Ganassi del Fontego (1542) eine Quart höher als die deutschen zur Zeit des Prätorius und haben sechs Saiten. Ihrem Tone eignete mehr Glanz und Helligkeit als dem der deutschen Instrumente.



Gaspar Duiffoprugcar.
Nach einem Stich von Woëriot 1562.

Die große Tat der Verbesserung der Streichinstrumente scheint sich auch auf italienischem Boden vollzogen zu haben. Die Kunst des Geigenbaus blühte schon im 15. Jahrhundert zu Brescia. Die heutige Form der Geige soll aber auf Gaspar Duiffoprugcar (Tiefenbrucker) zurückgehen, einen Bayern, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Lyon lebte, aber — wie die Italianisierung seines Namens vermuten läßt, vorher in Italien gewirkt hat.[1] Echte Instrumente seiner Arbeit scheinen nicht erhalten zu sein. Der älteste berühmte Geigenbauer, von dem noch jetzt Instrumente in Gebrauch sind, dürfte Gasparo da Salo in Brescia († 1609) gewesen sein. Dessen Schüler war dann G. P. Maggini.[2]

Neben Brescia entwickelte sich auch Cremona zu einem Zentrum des Geigenbaus durch die hier ansässige Instrumentenmacher-Familie Amati, die auf Meister Andrea († 1611) zurückgeht.



Großgeige.

Der italienische Geigenbau unterscheidet um 1600 der Spielweise nach die Armgeigen (Viole da braccio) von den Kniegeigen (Viole da gamba) und dem Umfange nach Violinen (Diskantgeigen), Violen und Violone (Großgeigen). Eine kleinere Abart des Violono ist das Violoncell.[3]

Da die Übertragung des Lautenkragens auf die Geige der bedeutsamste Moment ihrer Geschichte war, der ihr die Herrschaft über das ganze Tonreich ihres Umfanges verlieh, so gedieh die Kunst des Geigen-

---

[1] Dies das Ergebnis der neuesten Forschung. Vergl. Coutagne, G. Duiffoproucart et les luthiers Lyonnais du XVIme siècle (Paris 1893).

[2] Über die Brescianer Schule vergl. Berenzi, Gli artefici liutai Bresciani (1890).

[3] Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente (1882 mit Bilderatlas). Wasielewski, Die Violine und ihre Meister (Leipzig 4. Aufl. 1904). Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (1878). Das Violoncell und seine Geschichte (1889). Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba (Leipzig 1905).

spiels zunächst im Anschluß an die Lautenkunst, mit Ausnahme der Kleingeige, die ohne Bünde blieb. Die Theoretiker handeln darum Lauten und Geigen gleich nacheinander ab, die ersten Geigenschulen von Judenkunig (1523) und Gerle sind Anhänge zu Unterrichtswerken über die Laute. Eine „Fuga“ für 4 Geigen läßt der Letztgenannte in der späteren Ausgabe wieder weg. Die Beliebtheit des vierstimmigen Geigenspiels — das Spielmaterial lieferten die vierstimmigen Vokalkompositionen — bezeugt für Italien Castiglione (1528). Die erste italienische Violenschule enthält die *„Regola Rubertina“* des Gomassi del Fontogo (1542). Der Aufschwung der Streichinstrumente beginnt in den Spielensembles zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Das Solospiel aber gehört völlig der neueren Zeit an.

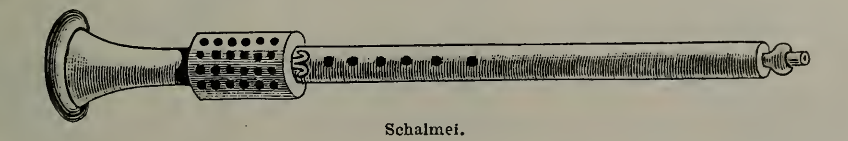


Französischer Trumscheitspieler.

Violen mit mehr Griffsaiten und je zwei Bordunen wurden Lyren genannt und gleichfalls in verschiedenen Größen hergestellt. Da gab es die Armlyra (Lira da braccio) mit 7, die Knielyra (Lira da gamba) mit 12, die Kontrabaßlyra (Archiviola da lira, Lira grande, Lirone, Accordo) mit 24 Saiten.

Streichinstrumente mit Klaviatur waren nur in der Volksmusik, aber von altersher gebräuchlich. Die Drehleier oder Bettlerleier *(organistrum, symphonia, lyra pagana*, in Frankreich seit dem 15. Jahrhundert *vieille)* und die im 15. und 16. Jahrhundert beliebte Schlüsselfiedel. Die Saiten jener werden durch die Umdrehung eines Rades mittels einer Kurbel zum Klingen gebracht. Einige dieser Saiten lassen sich durch eine Klaviatur verkürzen, die andern sind freiliegende Bordune. Die Schlüsselfiedel hatte eine Klaviatur für die linke Hand, wurde aber mit dem Bogen gestrichen.

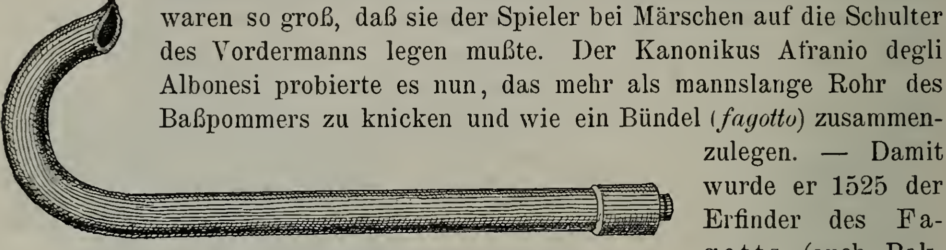
Ein besonderes, auch nur in der Volksmusik (seit dem 14. Jahrhundert) gebrauchtes Streichinstrument des Mittelalters ist das mächtige Trumscheit (auch Scheitholz, Tympanischiza, Chorus und Trompetengeige genannt). Es



Schalmei.

wurde nur auf einer Saite mit dem Bogen gespielt, die andern etwa angebrachten Saiten wurden als unabänderliche Bordune mitgestrichen. Prätorius nennt es „ein Lumpeninstrument“, doch war es äußerst beliebt und Glarean versichert, daß es, „wenn es von fernen gehört wird, nicht anders lautet, als wenn vier Trum(pe)ter mit einander bliesen vnd lieblich einstimmten.“

Blasinstrumente mit Rohrblattmundstück. Die Schalmei *(calamus, chalemie)*, das alte Hirteninstrument, hatte sich in der Kunstmusik zum Bomhart (Pommer, Bombarde) ausgewachsen, der als Baß-, Kontrabaß-, Tenor- und Altbomhart erscheint. Diese Rohrblattinstrumente waren so groß, daß sie der Spieler bei Märschen auf die Schulter des Vordermanns legen mußte. Der Kanonikus Afranio degli Albonesi probierte es nun, das mehr als mannslange Rohr des Baßpommers zu knicken und wie ein Bündel (*fagotto*) zusammenzulegen. — Damit wurde er 1525 der Erfinder des Fagotts (auch Rakkett, französisch *cervelas*), das im Vergleich zu seinem Ahnherrn als das sanfter klingende, als Dulcian bezeichnet wird. Eine italienische Abart, der Bassanello, wurde auch im Tenor- und Diskantumfang angewendet, eine deutsche Variante stellen die Sordunen dar, ohne daß man die charakteristischen Unterschiede heute noch feststellen kann. Auch der Ursprung der Oboe (*Hautbois*) geht noch bis in das 16. Jahrhundert zurück.


Krummhorn.

In allen Kantoreien war auch die Familie der Krummhörner (romanisch: Cromorne) zu treffen, als Baß- (G—g), Tenor- (d—d′) und Diskanthörner (a′—a″).

Das Volksinstrument dieser Kategorie ist die Sackpfeife oder der Dudelsack (romanisch: Musa, Cornamusa, Piva, Musette, Chifonie = Sinfonie). In Deutschland unterschied man nach Prätorius eine große Art („großer Bock"), eine mittlere („Schaperpfeif") und zwei kleine: das „Hümmelchen" und den „Dudey" mit 2 bezw. 3 Bordunen. Der Sackpfeife verwandt ist die gleichfalls nur volkstümliche Blasenpfeife, genannt: Platerspiel.

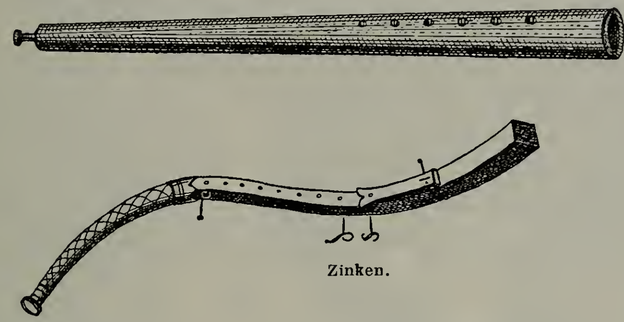

Platerspiel.


Schwegelpfeife und Trommel.

Flöten kannte das Mittelalter als Lang- und Querflöten. Die ersteren sind entweder Schnabelflöten (Blochflöten, französisch: *Flûte à bec*) in allen vier Tonlagen, oder Schwegel. Letzterer, der nur 2 Tonlöcher hatte, wurde mit der linken Hand gespielt,

während die rechte dazu die Trommel schlug. Die Rauschpfeife (Rußpfeife, *Ruispipe*) war klein, hatte aber 4 Tonlöcher. Die Querflöten (Schweitzerpfeifen, französisch: *Flûte allemande*) finden sich auch im Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßumfang und scheinen aus Deutschland zu stammen.

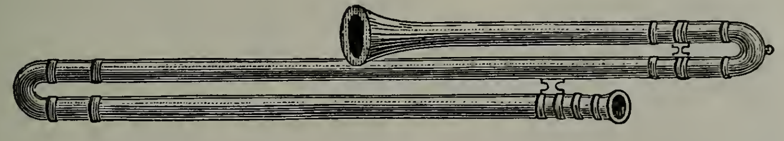
Blasinstrumente mit Kesselmundstück. Bevor die Streichinstrumente ihnen den Vorrang abliefen, sind die hölzernen Zinken (romanisch: *Cornetti*) und zwar die geraden und die krummen, die melodieführenden Instrumente gewesen.



Zinken.

Die geraden oder „weißen" Zinken reichten von a bis a'', eine Abart, der Quartzink von d' bis g', und hatten einen hellen Klang. Der Umfang der krummen oder „schwarzen" Zinken war d—d''. In den sehr konservativen Stadtpfeifereien erhielten sich die Zinkenisten bis in das 18. Jahrhundert. Den krummen Zink bildete der Kanonikus Guillaume zu Auxere 1590 zu einem Baßinstrument, dem Serpent um, dessen Hauptmerkal die S-artige Schlangenform ist.

Trompeten und Posaunen machen ursprünglich eine einzige Familie aus. Die Trompeten (Clarinen, Clareten, Tromben) bilden den Diskant, die Posaune, die schon Virdung (1511) als Zugposaune kennt, ist in Alt-, Tenor- und Baßlage vorhanden.



Posaune.

Hörner (von Elfenbein oder Naturhörner) waren zwar bekannt und zu Signalzwecken bei der Jagd, im Krieg u. dergl. in Gebrauch, ohne jedoch auch als Mittel der Tonkunst üblich zu sein.

Schlaginstrumente. Die mittelalterliche Musik verwendete Heerpauken, die im 16. Jahrhundert schon eine einfache Stimmvorrichtung aufwiesen, Trommeln, große und kleine, Triangel, Glocken und Glockenspiele, Strohfiedeln (eine Reihe abgestimmter Holzstäbe auf einer Unterlage von Stroh).[1]

---

[1] Vergl. S. 275.

Die Notenschrift.

Partituren. Die alten Komponisten haben ihre künstlich verschlungenen polyphonen Tonsätze natürlich zunächst in Partitur entworfen, doch wurde



Ein Konzert. Stich von H. Goltzius († 1617).

dieses Konzept in der Regel vernichtet, sobald die Stimmen ausgeschrieben waren.[1] Die Geheimniskrämerei der mittelalterlichen Menschen trug gewiß

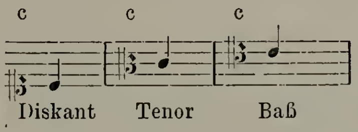
[1] Nur eine solche Partitur ist auf uns gekommen, weil sie ausnahmsweise durch den Druck vervielfältigt wurde: die Madrigale von Cyprian de Rore (1577). Hier stehen alle Stimmen untereinander und die Taktgrenzen sind durch Striche markiert.

auch dazu bei, vor allem aber war dieses Verfahren nichts als eine Beschränkung auf das tatsächliche Bedürfnis. Die Verbreitung der Kompositionen fand bloß in Stimmheften oder Stimmbüchern statt. Bei instrumentaler Ausführung wurde aus denselben Stimmbüchern gespielt, aus denen die Sänger sangen. In den gedruckten Folioausgaben des 16. Jahrhunderts ist der Tonsatz auf zwei gegenüberliegende Seiten verteilt. Links untereinander Sopran und Tenor, rechts ebenso Alt und Baß, so daß das ganze Ensemble aus einem Buche singen konnte.

Eine Ausnahme machten aber die für mehrstimmige Instrumente herausgegebenen Werke. Es kam zwar vor, daß ein gewandter Organist nach den nebeneinander gelegten Stimmbüchern eine ganze Motette spielte, aber unbequem war das so sehr, daß sich die Organisten im allgemeinen einer übersichtlichen Zusammenschreibung des Notenbildes bedienten, und die Lautenisten waren überhaupt auf ein besonderes Arrangement angewiesen, da ihnen die Beschaffenheit des Instrumentes nur eine beschränkte Wiedergabe der Polyphonie gestattete. Solche Niederschriften nannte man Tabulaturen, sie sind die Ahnen der späteren Partitur.

Mensuralnotation. Die um die Mitte des 14. Jahrhunderts festgelegte Notierungsweise hat sich als eine internationale Schrift durch das Mittelalter hindurch behauptet. Eine ausführliche Anleitung, wie die Musik aus der Zeit der Hochblüte des a capella-Stils zu lesen ist, bietet Bellermanns Buch „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert" (1858).[1] Hier sollen nur die allerwichtigsten Angaben Platz finden, wie man beim Übertragen der alten Musik in unsere Noten vorgeht.

Schlüssel. Zuerst bedarf es einer Feststellung der Schlüssel *(claves)*. Die ältesten Schlüssel sind f und c, welche die Lage dieser Töne bezw. der ihnen vorangehenden Halbtöne auf den Linien fixierten. Da Hilfslinien bis zum 16. Jahrhundert unbekannt waren, rückte man den Schlüssel je nach Bedarf höher oder tiefer auf der gegebenen Zahl von Linien (im katholischen Choral 4, in der Mensuralmusik seit dem 12. Jahrhundert 5). Im 13. Jahrhundert kam der G-Schlüssel dazu. Vom 15. Jahrhundert an wurde es üblich, den c-Schlüssel für die einzelnen Stimmlagen auf bestimmte Linien des Systems zu setzen.



Für den Baß blieb der f-Schlüssel, für die Geige der Violinschlüssel üblich. Die Gestalt der Schlüssel wechselt im Laufe der Zeiten infolge der Verzierungen und sonstigen modischen Verzerrungen, die man anbrachte.

[1] Kurz und praktisch ist der Artikel Haberls: „Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur?" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1898.)

Dazu kommt im 16. Jahrhundert der Gebrauch der Versetzungsschlüssel *(Chiavette).* Wenn nämlich der Schlüssel statt auf seiner üblichen, oben angegebenen Linie höher oder tiefer stand, so bedeutete das eine Erhöhung oder Erniedrigung der Skala.

hieß also nicht etwa d e f, sondern wurde gelesen, wie wenn der Schlüssel an seinem regulären Platz wäre, als: f g

Nur daß die Halbtöne so fielen, wie die wirkliche Notierung sie angab, so daß das Beispiel f g as zu lesen ist. Resultat: eine Transposition um eine Terz.

Takt. Ist die Schlüsselfrage gelöst, so gilt es den Takt festzustellen. Philipp de Vitry hatte die 4 Taktarten bestimmt:

○ = $^3/_4$-Takt. (= $^2/_4$-Takt. ⊙ = $^9/_8$-Takt. (· = $^6/_8$-Takt.

▬ = 3 ◆, ◇ = 2 ♦ ▬ = 2 ◆, ◆ = 2 ♦ ▬ = 3 ◆, ◆ = 3 ♦ ▬ = 2 ◆, ◆ = 3 ◆

Durch diese Taktzeichen wird der Wert der Noten bestimmt. Im ungeraden Takt (*tempus perfectum*) gilt die als Takteinheit *(tempus)* aufgefaßte Brevis drei, im geraden Takt (*tempus imperfectum*) gilt sie drei Semibreven. Der Wert der Semibrevis hieß *prolatio* und war entweder „groß“ (◆ = 3 ♦) oder „klein“ (◆ = 2 ♦). Die erstere wurde durch den Punkt im Taktkreise angezeigt. Taktwechsel innerhalb des Tonstückes drückte man durch rote Färbung der Noten aus, später, als an Stelle der schwarzen Noten der Bequemlichkeit wegen die unausgefüllten „weißen“ Noten traten, diente die Schwärzung dazu, den Taktwechsel zu markieren. Schwarze Noten innerhalb des geraden Taktes bedeuten also Eintritt des Tripeltaktes.

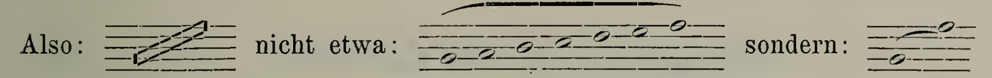
Zeitmaß. Für gewöhnlich herrschte die normale Geltung (*integer valor*) der Tonwerte. Beschleunigungen des Zeitmaßes (Diminution) forderte ein senkrechter Strich durch das Taktzeichen ⏀ (|. Ein Überbleibsel davon hat sich in unserem Allabrevezeichen ₵ erhalten. Das Gegenteil der Diminution ist die Augmentation, die eine Verlangsamung des Tempos durch Dehnung der Notenwerte bedeutet und durch Bruchzahlen ($^1/_2$ oder $^1/_3$) beim Taktzeichen angegeben wurde.

Dirigiert wurden die Chöre von ihrem Kapellmeister mit der Hand oder mit einer Papierrolle[1] und weil dabei das Pult oder Notenbuch berührt wurde, hieß der Niederschlag *tactus.* Die Zeit zwischen zwei Niederschlägen war nach Gafor so lang „als der Atem eines ruhig Atmenden“ dauert, nämlich eine Brevis. Neben dieser *mensura maior* gab es auch eine *minor* mit einer Semibrevis und eine *proportionata* mit 3 Semibreven als Zählzeit. Der Takt blieb sich in der mittelalterlichen Praxis durch das ganze Tonstück gleich, Ritardandi und Accelerandi mußten vom Komponisten durch größere oder kleinere Notenwerte ausgedrückt werden. Die Taktierfiguren (*batutte*) waren außer dem uralten V noch __⌐¬ für den geraden und __⌐‾ für den ungeraden

[1] Bei einem Bankett des Grafen Helfenstein, 1564, war es „ein goldener Stecken“. Vergl. zur Geschichte des Taktschlagens die Artikel von Vogel und Schwarz im Petersjahrbuch 1898, 1907.

Takt. In der vokalen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts wurde aber nicht mit scharfer Akzentuierung der Zählzeiten gesungen, sondern man taktierte nach den Gesetzen der Textbetonung, entsprechend der Sängerregel: „Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sinngemäß und ausdrucksvoll sprechen und deklamieren würdest.“ Die erste zusammenfassende theoretische Arbeit über den Takt ist eine Schrift von Agostino Pisa (Rom 1611).

Ligaturen. Ein kompliziertes Kapitel bilden die Ligaturen, Zeichen für engere Verbindungen von Tongruppen, die wir durch Bindebogen ausdrücken würden. Man konnte aber nur die großen Tonwerte von der Maxima bis zur Semibrevis herab zu Ligaturen verbinden. Unterschieden wird die gerade Ligatur (*recta*), wobei alle aneinandergefügten Noten nach besonderen Vorschriften zu lesen und zu bewerten sind und die schräge Ligatur, *obliqua*, wo nur Anfang und Ende des Zeichens als Note zu lesen ist.



Die wichtigsten der erwähnten Vorschriften für die Auflösung der Ligaturen sind für das *tempus imperfectum:*

I. Geltung der Anfangsnote.

a) Wenn die Anfangsnote keinen Strich hat
1. u. die folgende Note tiefer steht, gilt die erstere 4 ganze Noten;
2. u. die folgende Note höher steht, gilt die erstere 2 ganze Noten.

b) Wenn die Anfangsnote einen Strich hat
1. links abwärts, gilt sie 2 ganze Noten;
2. links aufwärts, so gilt sie eine ganze Note und mit der nächstfolgenden zusamm. 2 ganze Noten.

II. Geltung der Mittelnote.

Jede mittlere Note gilt zwei Schläge (Semibreven).

III. Geltung der Endnote.
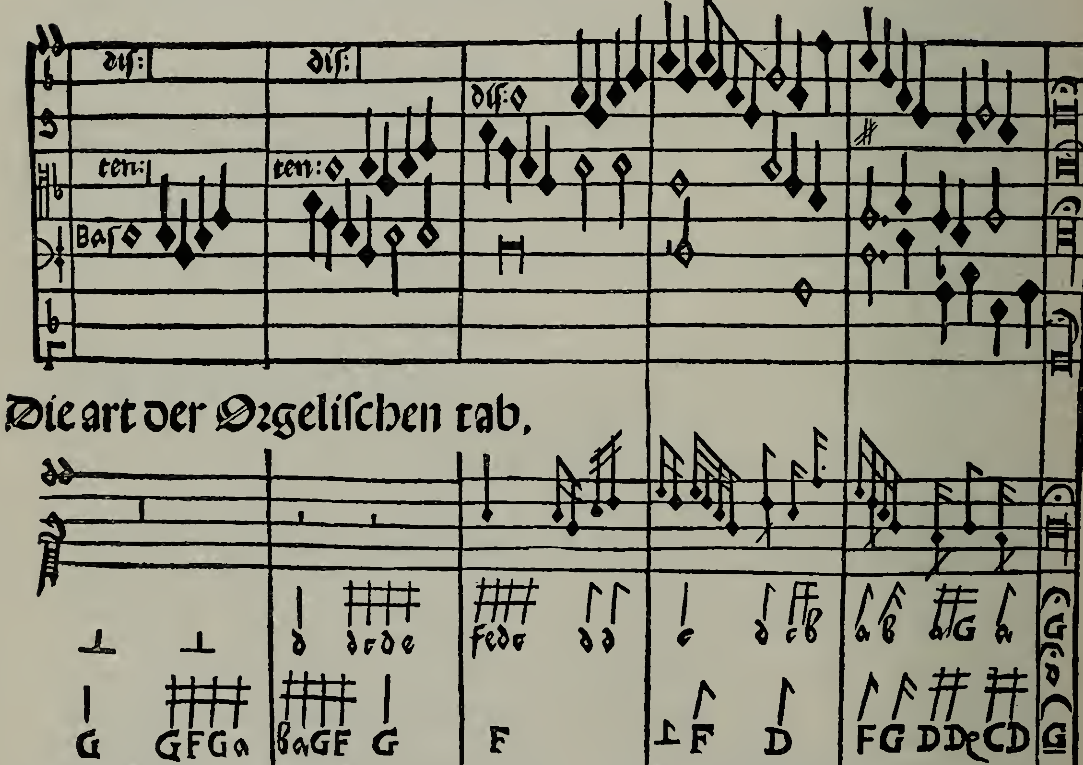
a) Wenn die Endnote
1. höher als die vorangehende ist, so gilt sie 2 ganze Noten;
2. tiefer als die vorangehende ist, so gilt sie 4 ganze Noten;
3. in der obliquen Ligatur gilt sie zwei Schläge;
4. gestrichelt ist u. zw. rechts abwärts, gilt sie 4 ganze Noten;
5. [gestrichelt ist u. zw. rechts] aufwärts, gilt sie 2 ganze Noten.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beschränkten die Notendrucker, denen das Operieren mit den vielerlei Typen umständlich war, die Ligaturen auf die allereinfachsten Tonverbindungen.

Buchstabennotation. Notker Balbulus, der Mönch von St. Gallen († 992), handelt in seinen deutschen Schriften von einer Notation durch Buchstaben, die für Orgeln, Liren und Rotten gebraucht wurde. Der Theoretiker Odo von Clugny († 942) reformierte diese, in ihrer alten Form neben der seinigen noch lange benutzte Tonschrift, indem er die Töne mit den großenteils noch heute in Deutschland üblichen Buchstaben bezeichnete:

Alte Orgelschrift	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A		
Odo	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	usw.
Modern	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c	

Um B als h oder B zu unterscheiden, brachte Odo von Clugny eine doppelte Schreibung dafür ♮ (H) und ♭ (B) auf. Die höheren Oktaven wurden durch Striche über den Buchstaben bezeichnet $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$ usw. Daher unsere ein-, zwei-, dreigestrichene Oktav.



Verbindung von Mensuralmusik und Orgeltabulatur bei Agricola.

Wie im antiken Tonsystem die Kithara neben dem h auch eine Saite für b hatte, so rechnet auch die Kirchentonlehre mit der Doppelexistenz dieser die Modulation aus einer Tonart in die andere vermittelnden Stufe. Schon

Guido von Arezzo hatte den durchlaufenden Gebrauch des b mittels eines Schlüssels (♭ = *b molle* angezeigt, den Eintritt von h aber durch das *b* = *durum* (♮, ♮, ♯).[1] Später brachte die Rücksicht auf die Sänger bezw. auf die ihnen gemäße Tonlage das Bedürfnis, den Halbton auch an anderen Stellen zu gewinnen, neben e, a, f, c auch es, as, fis, cis, wobei analog ♭ als Zeichen der Erniedrigung ♮, und ♯ als Zeichen der Erhöhung verwendet wurde.[2] Die mit Hilfe dieser neuen Töne dem starren System abgerungenen transponierten Skalen wurden im Gegensatz zu der natürlichen Lage der Kirchentonarten *(cantus naturalis)* als *musica ficta* oder *falsa*, falsche oder eingebildete Musik bezeichnet. Doch findet sich im 16. Jahrhundert die Vorzeichnung von zwei ♭ nur selten.

„Zufällige" Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne ergaben sich aus der Mehrstimmigkeit, weil man den Tritonus als *diabolus in musica* scheute. Um ihn zu beseitigen, „vollendete" man das Intervall. Auch in der Kadenz wurde der Halbton gefordert, aber nicht immer geschrieben. Die gutgeschulten niederländischen Sängerchöre sahen geradezu eine Beleidigung ihres Künstlerstolzes darin, wenn man ihnen in die Stimmen einzeichnete „was sich von selbst versteht". Die Meister seit Josquin hingegen brachten diese „Accidentalen" ungescheut an, wiewohl nicht immer konsequent. Und eine Notwendigkeit wurden sie, als die Chromatiker der venezianischen Schule mit Vorliebe chromatische Tonfolgen anwandten und über demselben Grundton von Dur nach Moll zu modulieren sich anschickten.

Die Notenschrift mit Buchstaben entschwindet nach dem 10. Jahrhundert unsern Blicken und erst im 15. Jahrhundert zeigen sich, und zwar in Deutschland, die ersten Spuren einer neuen instrumentalen, auf der alten fortbauenden Notation:

Die Tabulaturen. Sie kennzeichnen sich dadurch, daß sie den rhythmischen Wert der einzelnen Note deutlich durch „Fahnen" bestimmen:

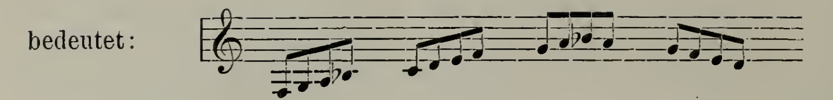
· *Brevis*, | *Semibrevis*, *Minima*, *Semiminima*, *Fusa*.

Diese rhythmischen Zeichen stellte man über die Buchstaben, welche die Tonhöhe fixierten und die rhythmischen Einheiten wurden dem Auge dadurch ersichtlich gemacht, daß man die Fahnen miteinander zu Querbalken verband. Also:

f g a b c d e f g a b a g f e d

[1] Jenes heißt auch das runde b *(b rotundum)*, dieses das viereckige *(b quadratum)*.

[2] Die Differenzierung von ♮ als Auflöser vom ♯ vollzieht sich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Der deutsche Name des Tones h entspringt einer falschen Deutung des Zeichens ♮. In Holland und England wird er nach alter Weise noch immer richtig b genannt.

bedeutet: 

Erhöhungen des Tones anzuzeigen dienten Häkchen und Schleifen, die man zu den Buchstaben hinzufügte c(= cis, g(= gis. Des Prätorius Versuch, die Erniedrigung des Tons durch ein nach oben gekrümmtes Häkchen anzudeuten fand aber wenig Nachahmung. Man schrieb bis in die Haydnsche Zeit die Es dur-Tonleiter dis, f, g, gis, b, c, d, dis.

Von größter Wichtigkeit endlich sind die Taktstriche, die in den Tabulaturen aufkamen. Während in der Mensuralmusik die Taktgrenzen verschwammen, der Vortrag etwas Schwebendes, Freies hatte, der Sinn des Textes den Vortrag mitbestimmte, wurde in der Spielmusik auf strenge Taktmäßigkeit des Vortrages gehalten.

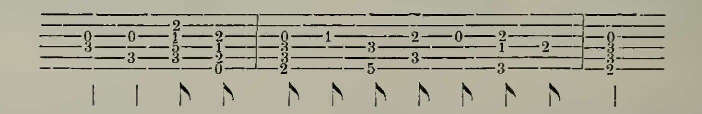
Agricola gibt in der *Musica instrumentalis* (1528) eine Komposition für ein Gesangensemble, das auf der Orgel mitgespielt wurde, so daß die mensurale Aufzeichnung und die Orgeltabulatur partiturartig untereinander stehen. Auch wurde, wie derselben Tabulatur zu entnehmen ist, der Diskant — wir würden sagen: die Melodie gesungen und in mensuraler Weise auf den Linien (aber mit den Rhythmuszeichen der Tabulatur) geschrieben, die übrigen Stimmen aber tabulaturmäßig darunter gesetzt.

Die spanische Orgeltabulatur unterscheidet sich von der deutschen dadurch, daß sie die Töne statt mit Buchstaben mit Ziffern bezeichnet:

f g a h c d e
1 2 3 4 5 6 7

Lautentabulaturen beruhen zum Unterschied von denen der Orgel auf der Bezeichnung nicht von Tönen, sondern von Griffen. Die älteste, die spanische Lautentabulatur bezeichnen die chromatische Skala mit Zahlen 0 (leere Saite), 1—9, X, XI, XII und setzte diese auf Linien, welche die Saiten des Instrumentes markierten. Die Franzosen wandten statt der Zahlen Buchstaben an: a (leere Saite), b—n. Die italienische Tabulatur unterscheidet sich nur durch die verkehrte Anordnung, indem die oberste Linie die tiefste Saite angab.

Der Anfang von Isaaks „Innsbruck ich muß dich lassen“ sieht z. B. im Arrangement für Laute nach italienischer Tabulatur so aus:



Die von Paumann erfundene deutsche Lautentabulatur bezeichnet die Saiten mit 1 bis 5, die Griffe mit deutschen Buchstaben quer über die Saiten:

d	g	h	e	a′
1. Mittel-brummer	2. Klein-brummer	3. Große Sangsait	4. Kleine Sangsait	5. Quintsait
a = dis	b = gis	c = c′	d = f′	e = b′
f = e	g = a	h = cis′	i = fis′	k = h′
l = f	m = b	n = d′	o = g′	p = c″
q = fis	r = h	s = dis′	t = gis	v = cis″
x = g	y = c′	z = e′	z = a′	9 = d″
aa = gis	bb = cis′	cc = f′	dd = b′	ee = dis″
ff = a	gg = d′	hh = fis′	ii = h′	kk = e″
				ll = f′

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Zahl der Lautensaiten (Chöre) um einen für die tiefsten Töne vermehrt. Man betrachtete diesen „Großbrummer“ als einen größeren Zwilling des Mittelbrummers, bezeichnete ihn parallel mit î bezw. die Griffe darauf mit großen Buchstaben.

Es kam übrigens auch vor, daß man die Singstimme mensural auf Linien notierte und die Lautenbegleitung darunter tabulaturmäßig in Buchstaben schrieb. Nach 1600 wurde die deutsche Tabulatur von der französischen Notierungsweise verdrängt.

Das Mittelalter kannte noch keine einheitliche Stimmung. Es war der „Chorton“ oder „Kapellenton“ der Vokalmusik vom „Kammerton“ der Spielmusik verschieden. Prätorius gibt den ersteren mit A = 424, den letzteren mit A = 567 Doppelschwingungen in der Sekunde an. Jener ist im Verhältnis zu unserem Pariser Normalton (A = 435) auffallend tief, dieser auffallend hoch, was bei der Reproduktion alter Musik beachtet werden muß. Die Verschiedenheit hängt offenbar mit der Stimmung der Orgeln in Kirche und Haus zusammen. In den Orchestern der Freiluftmusik, in den Stadtpfeifereien herrschte sogar eine Stimmung, die noch um eine kleine Terz höher als der Kammerton war und Kornetton hieß.

Theoretiker.[1] Die Schwierigkeiten der mittelalterlichen Musiklehre, die selbst vom praktischen Musiker keine geringe Gelehrsamkeit verlangten, riefen eine reiche theoretische Literatur hervor. Die Musiklehre Okeghems und seiner Zeit überliefert der Niederländer Johannes Tinctoris, der um 1480 am Hofe zu Neapel wirkte. Man hat seine Schriften „die Pandekten der Musik“ genannt, weil sie zuerst, statt Kunstgesetze aus gewissen Prinzipien bloß abzuleiten, sie mit der Praxis ihrer Zeit vergleichen und aus dieser selbst die gültigen Normen schöpfen. Eigentliches Ästhetisieren liegt ihm fern. Die Dissonanz lässt er nur als Überleitung zwischen zwei Konsonanzen gelten, verwahrt sich aber dagegen, sie als deren Folie zu begründen. Sonst

[1] Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert (Leipzig 1898).

„müßte ein ehrlicher Mann zuweilen einen Schelmenstreich begehen, um seine Tugend besser hervortreten zu lassen“. Etwas jünger ist der berühmte Franchinus Gafor, der 1522 als erster „Professor“ der Musik in Mailand starb. Er hat die griechischen Musiktheoretiker studiert, von denen er viele ins Lateinische übersetzen ließ; er hat, nachdem der Spanier de Ramis die Konsonanz der Terz nachgewiesen, den Begriff des konsonanten Dreiklangs aufgestellt, er handelt auch vom Ausdruck in der Musik und empfiehlt den Tonsetzern, den Textworten nachzugehen und je nachdem sie Liebe, Klage, Trauer, Zorn, Unwillen oder Lob besagen, die Tonart zu wählen. Heftige literarische Kämpfe focht Gafor namentlich gegen Bartolomeo de Ramis, der für die temperierte Stimmung eintrat und statt der Hexachorde das Oktavensystem befürwortete, und Joh. Spataro. Von großer Bedeutung wurde endlich Glareanus (eigentlich: H. Loris aus Glarus) durch sein *Dodekachordon* (1547). Was die früheren Theoretiker nur angedeutet hatten, die Begründung der Kirchentöne auf ein System von Quinten und Quarten, das legte er, ein glühender Bewunderer Josquins, wissenschaftlich dar und bewies, daß es nicht acht Kirchentöne gebe, sondern zwölf, nämlich noch

ionisch = dur	äolisch = moll
g A H c d e f g a h c′	E F g A H c d e f g a
hypojonisch	hypoäolisch

Damit waren unser Dur und Moll offiziell als kunstmäßige Tonarten anerkannt. Wenn andere Musikgelehrte vor allem die verstandesmäßige Seite der Tonkunst erörterten, so betonte Glarean auch die Wichtigkeit der Phantasie, der Begabung. „Zum Fliegen gehören vor allem Flügel“, hatte Josquin in diesem Sinne gesagt und Glarean warf zuerst die Frage auf, wozu mehr Talent gehöre, eine Melodie zu erfinden, die sich im Geiste so festsetzt, daß man sie unwillkürlich nachsummt und die einen bis in den Traum verfolgt; oder eine solche Melodie kunstgerecht mehrstimmig zu setzen. Und er resolviert: sowohl zum Melodieerfinder (*phonascus*) als zum Tonsetzer (*symphoneta*) braucht es einer spezifischen Begabung, doch können beide Talente in demselben Musiker vereinigt sein. Isaacs Tonsätze vergleicht er mit Meereswellen, die einen Felsen umspülen. Von Josquin rühmt er, daß er wie kein anderer die Bewegung der Affekte ausdrücke. Der auf Willäerts Kompositionen fußende Venezianer Zarlino († 1590) endlich versetzte der ganzen Kirchentonlehre den Todesstoß, indem er den Dualismus von Dur und Moll zum Prinzip der Harmonielehre erhob.
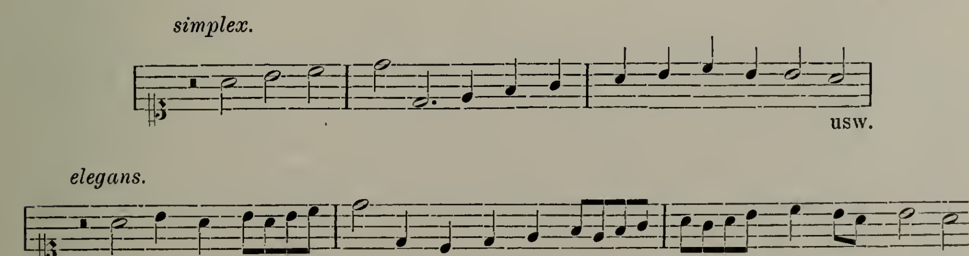
Kolorierung. Die mittelalterliche Notenschrift war eine eminent praktische, für den Stil der damaligen Musik vorzüglich geeignete, weil sie das, was damals das Wesentliche war, besser als die spätere Notation ersichtlich machte. Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts läßt sich aber die Tendenz verfolgen, bei der Ausführung die vorgeschriebenen melodischen Linien aus dem Stegreif zu verzieren. Diese Manier ist wohl von den Instrumentalisten bezw. Organisten ausgegangen, wo das „Colorieren und Diminuieren“ einen wichtigen

Bestandteil ihrer Kunst ausmachte, nur daß diese „Läuflein“, Triller und Mordente bei der Notation wenigstens in Deutschland ausgeschrieben zu werden pflegten. Und noch Josquin de Prez hatte einem Sänger, der seinen Part improvisatorisch verschnörkelte, zugerufen: „Wenn er Figurationen hätte haben



Franchinus Gafor.

wollen, würde er sie auch vorgeschrieben haben.“ Später bildete dieses Figurieren aus dem Stegreif einen Sport gebildeter Sänger. Adrian Petit-Coclicus (1552) und Hermann Finck (1556) geben ausführliche Anweisungen, wie man einen *cantus simplex* zum *cantus elegans* ausziert. Während die Meinungen vordem schwankten, ob man den Diskant oder den Baß zu kolorieren habe, empfiehlt Finck geradezu das Kolorieren aller Stimmen, aber nur auf die Vokale e oder i, nicht auf a, o oder u.



Bei den Instrumenten scheint das freie Figurieren zunächst in Italien am Ausgang des 16. Jahrhunderts in Schwang gekommen zu sein und beherrscht schon offenbar auch die deutsche Suitenmusik im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Prätorius unterscheidet Fundament-Instrumente, welche die Har-

monie fixieren und Ornamentinstrumente (Lauten, Theorben, Harfen, Gitarren, Diskantgeigen), bei denen das Zierwesen obligatorisch ist.

In dieser freien Improvisation und in dem Fehlen einer eigentlichen Vortragsbezeichnung, welche die Nuancierung der Stimmen regelte, so daß das Verteilen des Ausdrucks unter den Mitwirkenden ihrem, beziehungsweise ihres Kapellmeisters Geschmack überlassen blieb, lag eine große Gefahr, der die Musik des Mittelalters in der Tat nicht ganz entgangen ist. Prätorius schildert, offenbar aus eigener Erfahrung, was sich bei minder gutem Künstlermaterial wohl oft und oft ergab: „Dieser Punct ist vor allen Dingen in eim jeden Concert auffs allerfleißigste von allerley Instrumentisten, so wohl auch von Vocalisten und Sängern in acht zu nehmen: damit nicht einer dem andern mit seinem Instrument oder Stimme ubersetze und uberschreye; welches dann gar sehr gebräuchlich und viele herrliche Music dadurch in grund verdorben und zerstöret wird. Indem sich jmmer einer vor dem andern wil hören lassen, also, daß die Instrumentisten sonderlich uff den Cornetten mit jhren uberblasen, und auch die Sänger mit jhrer Vociferation und uberruffen endlich so hoch in die Höhe kommen, daß der Organist, wenn er mitschlägt, gantz und gar auffhören muß, und in final sich befindet, daß der gantze Chor durch deroselben ubermässiges uberblasen und uberschreyen umb ein halben, ja offt umb ein gantzen Thon und mehr in die Höhe gezogen."



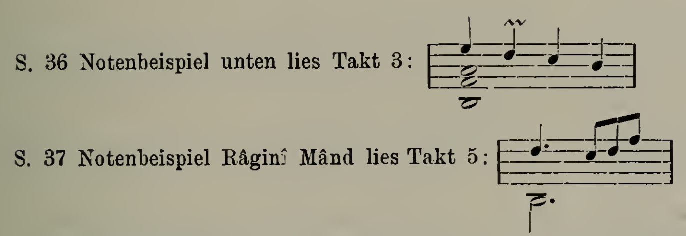
Die Sänger.
(Nach einem Gemälde aus dem Jahre 1574.)

Sollte etwa aus dem Hervordrängen der Einzelnen aus dem Gefüge des Kunstkörpers, das der brave Prätorius tadelt, doch mehr sprechen als bloß eine zufällige Unart oder mangelhafte musikalische Bildung? Vielleicht gar schon das Streben des Individuums, sich persönlich zur Geltung zu bringen, sich loszulösen von der Herde. Der Geist der Renaissance wird am Ende des 16. Jahrhunderts mächtig endlich auch in der Musik. Das was sie erstrebt, kann sie aber nicht mehr auf dem Boden der zur höchsten Kunst gediehenen Polyphonie erreichen, sondern nur durch die Monodie. Mit deren Erscheinen auf dem Kunstplan endet das Mittelalter und beginnt die Morgenröte eines neuen Zeitalters.

Berichtigungen und Zusätze.

S. 36 Notenbeispiel unten lies Takt 3:

S. 37 Notenbeispiel Râginî Mând lies Takt 5:



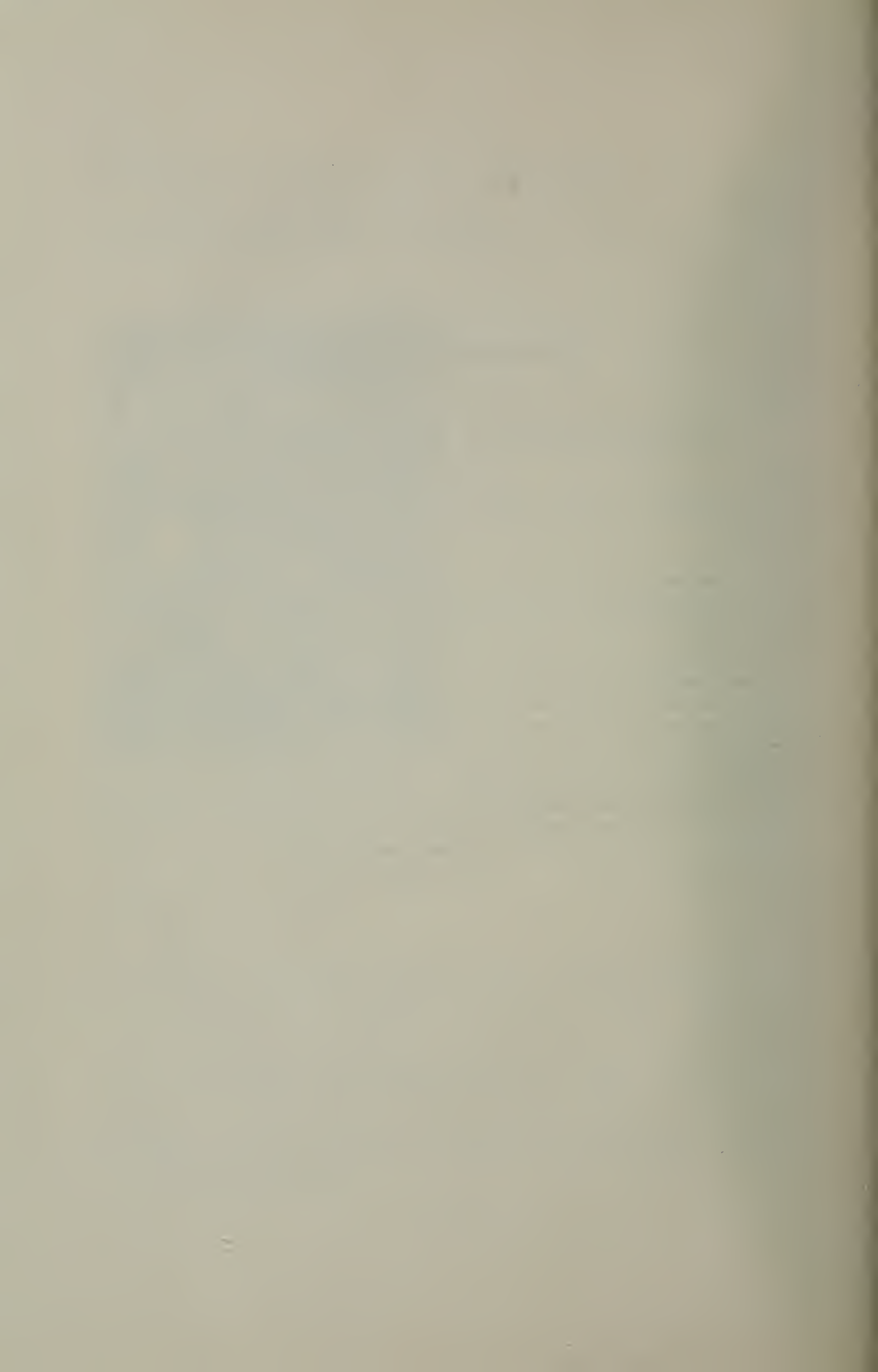
S. 207 lies das Tonstück *Tenebrae factae sunt* mit drei statt vier ♯ Vorzeichnung.

S. 213 Zeile 15 von oben lies: sein statt „seien“.

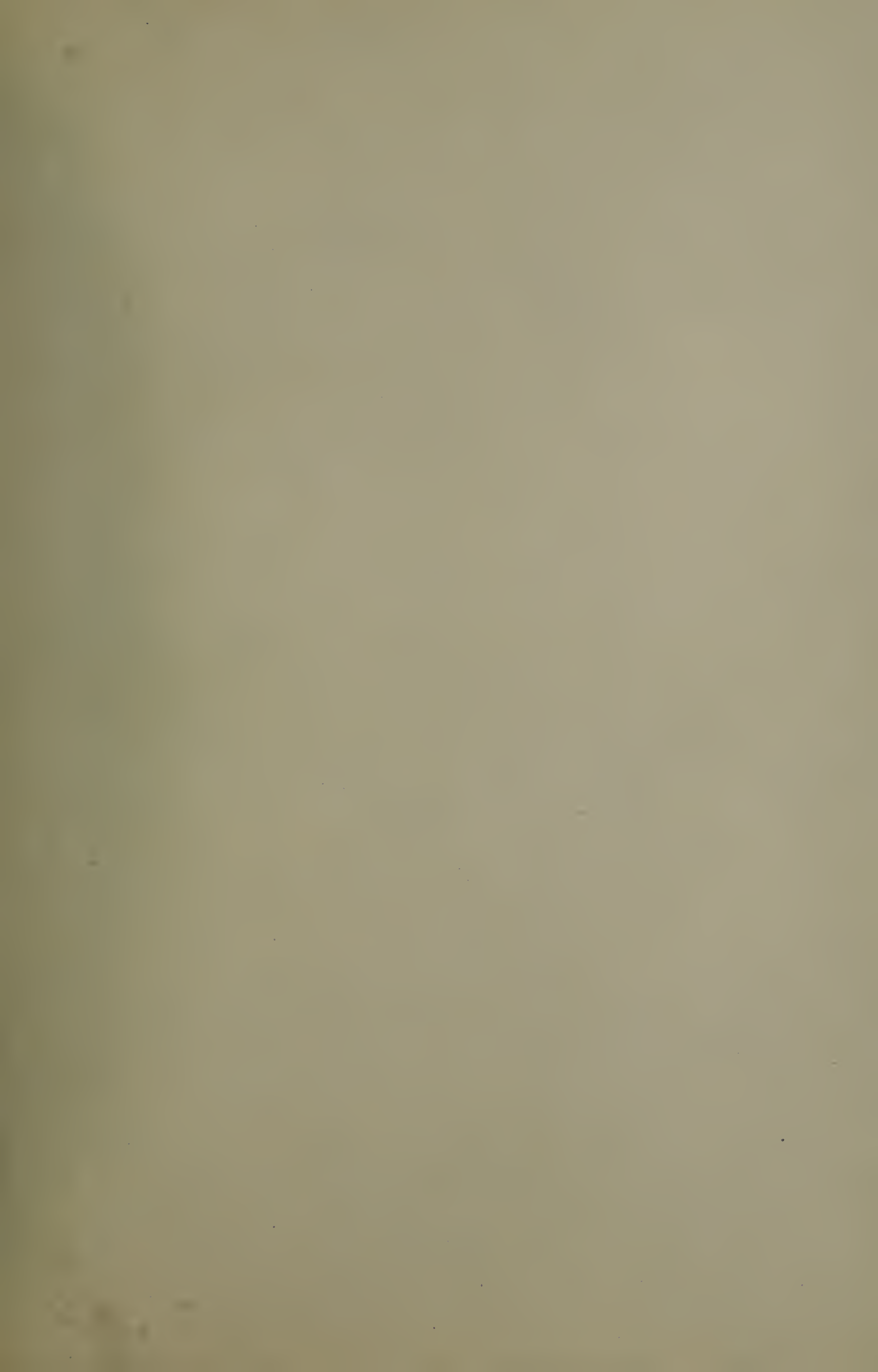
S. 215 Zeile 2 von unten lies: Toccate statt „Tocarte“.

S. 217 als vorletzter Absatz:

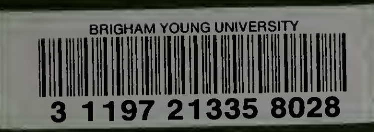
Der bedeutendste Anreger der Musik unter den Poeten des 16. Jahrhunderts ist Ronsart gewesen, der nicht nur theoretisch die Einheit von Musik und Poesie nach antikem Vorbild verfocht, sondern auch seine Sammlung von Liebesliedern („*Amours*“ 1552) mit Kompositionen der berühmtesten Tonsetzer seiner Zeit erscheinen ließ. Und wie die modernen Komponisten besonders seit Hugo Wolf gern mehrere Lieder desselben Autors in einem Heft oder Band vereinigen, so haben Clereau, Philipp de Monte, N. de la Grotte, Boni, Marin, Regnart u. a. ganze Bücher Ronsartscher Dichtungen in Musik gesetzt. (Vergl. Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps,* SIM Bd. IV.) Einzelne Ronsartsche Gedichte sind von Jannequin, Goudimel, Certon, Orlandus Lassus u. a. in Musik gesetzt worden.



Namen- und Sachregister.







BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21335 8028

